नेपालको मध्यकालीन कला

लेखक
मनबज्र बज्राचार्य

प्रकाशक
श्री ५ को सरकार
सूचना तथा प्रसार मंत्रालय
सूचना विभाग

पहिलो पटक
२,००० प्रति
'क' श्रेणी

मूल्यः—

मुद्रकः— श्री ५ को सरकारको छापाखाना

प्राक्कथन

हाम्रो देशमा अहिलेसंम उपलब्ध भएका ऐतिहासिक सामानहरूको आधारमा प्रथम मानदेवको समयमानै विहारहरूमा जातकका कथानक चित्रहरू लेखाउने चलन भइसकेको कुरा लिच्छविकालिक अभिलेखहरूबाट स्पष्ट हुन्छ । तर चित्रको माध्यम कमजोर भएको हुनाले लिच्छविकालका या त्यहाँ भन्दा पहिलेका वास्तविक चित्रहरू तथा चित्रग्रन्थहरू उपलब्ध भएको देखिदैन । वास्तविक चित्रको रूपमा दशौं शताब्दीदेखि नै केही ग्रन्थचित्रहरू दृष्टिगोचर हुन आएका छन् । यसकारण प्राचिन नेपाली चित्रकलाको विषयमा हाम्रो ज्ञान सीमित हुनु स्वभाविकै छ । आफ्नो सीमित ज्ञानको आधारमा नेपाली चित्रकला संवन्धी कुराहरू आफ्नै मौलिकता र शैलीभित्र सकभर रोचक ढङ्गमा यहाँ व्याख्यागर्ने प्रयास गरिएको छ । आशा छ नेपाली चित्रकला को विषयमा अध्ययन गर्न चाहने जिज्ञासुहरूको लागि यो मेरो प्रयास अवश्यमेव उपयोगी हुनेछ ।

हाम्रो देशमा प्राचीन कालदेखिका अनेक मूर्तिहरू यत्रतत्र मिलिकएका छन् । यी मूर्तिहरूमा हाम्रो समय समयका सभ्यताका चिन्हहरू अङ्कित छन् । वास्तवमा नेपाली सभ्यताको परिचयका लागि यी मूर्तिहरू ज्यादै उपयोगी छन् । प्रागैतिहासिक कालका मूर्तिहरू सप्रमाण उपलब्ध छैनन् । हाम्रो ऐतिहासिक काल विक्रम सम्वत्को शुभ लग्न देखि आरम्भ हुन्छ । खास गरेर नेपाली मात्रको सभ्यताको केन्द्र रहेको काठमाडौं उपत्यकामा देखिएका मूर्तिहरू यिनै समयका हुन् ।

हाम्रोकला मुख्य रूपमा धर्मको पृष्ठभूमिमा खडा भएको छ । यसका अनेक मौलिक प्रेरणा स्रोतहरू छन् । समय समयमा देखिएका शैव र बौद्ध विचारधाराको परिणाम स्वरूप अनगिन्ति मूर्तिहरू हाम्रो देशमा बनेका छन् ।

यसकारण अनेक शैली र अनेक विचारधाराका ती समस्त मूर्तिहरूको विषयमा अध्ययन गर्न यहाँ मूर्तिको प्रकरणलाई दुई भागमा विभक्त गरिएको छ। पहिलो अध्यायमा हाम्रो मूर्तिकला भित्र अन्तर्भाव भएका मार्मिक कुराहरूको विवेचना भएको छ । तथा दोस्रो अध्यायमा हाम्रो मूर्तिकलाको ऐतिहासिक क्रमलाई प्रामाणिक मूर्तिहरूको आधारमा वर्णनात्मक ढङ्गमा उल्लेख गरिएको छ। नेपाली मूर्तिकलालाई सरल र प्रामाणिक बनाउन राजाहरूको वंशक्रममा नेपाली मूर्तिकलाको विकासक्रम छुट्याइएको छ ।

हाम्रो वास्तुकलाको विकासक्रमको सिलसिलेवार अध्ययनक्रममा समय-समयमा अनेक शैलीहरूमा आधारित घरमन्दिरहरू बनेका देखिएका छन्। यी नयाँ शैलीहरू हाम्रो देशमा कसरी आए, ती नयाँ शैलीका घरमन्दिरहरू उपत्यकामा बनाउन दिनमा कताबाट प्रेरणा आयो, इत्यादि समालोचनात्मक विषयलाई लिएर यस ग्रन्थमा कुनै विवेचना गरिएको छैन। केवल यो यो बेला यस्ता यस्ता घरमन्दिरहरु बने भन्ने ऐतिहासिक कुरालाई मात्र ठाउँ-ठाउँमा संकेत गरिएको छ । वास्तवमा ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा वर्णनात्मक ढङ्गको वास्तुकलाको अध्ययन नगरीकन समालोचनात्मक ढङ्गको वास्तुकलाको विषयमा यथार्थ ज्ञान हामी हासिल गर्न सक्दैनौं । यही दृष्टिकोणमा सर्वप्रथम यो ग्रन्थ विवेचनाको माध्यममा वर्णनात्मक ढङ्गमा लेखिएको छ । हुनत नेपाली वास्तुकलाको विषयमा आजसम्म विरलै लेखकहरूले नयाँ-नयाँ खोजीको आधारमा कलम चलाएका छन्। यस विषयमा अध्ययन गर्न कुनै सरल ढङ्गमा उपलब्ध हुने साधनहरू पनि जुटेका छैनन्। उहिलेको जमानामा लेखिएको वास्तुज्यौतिषम्, मूहुर्तचिन्तामणि अब्दप्रवोध, नेत्रज्ञानार्णवतन्त्रम् जस्ता दुईचार ग्रन्थहरूमा केवल धार्मिक दृष्टिकोणले मात्र वास्तुकलाका मोटामोटी सैद्धान्तिक कुराहरू मात्र उल्लेख भएका छन् । टुँडालहरूमा, तोरणहरूमा, ढोकाहरूमा र झ्यालहरूमा देखिने हाम्रो मौलिक वास्तुकलाका मार्मिक तत्त्वहरूको विषयमा अध्ययन गर्न झट्ट कुनै प्राचीन ग्रन्थहरू पल्टाएर यसको तात्पर्य यो हो र यसको माने यो हो भनी सजिलैसंग जान्न सकिने अवस्था पनि छैन। तथा त्यस्तो कलाकार नै हाम्रो समक्ष छैन, जसले हामीलाई नेपाली वास्तुकलाको विषयमा युग सुहा[illegible]उँदो ढङ्गले सम्झाउन सक्तछ। यस्तो अवस्थामा मेरो पहिलो प्रयासले आफ[illegible]

दृष्टिकोणमा भए पनि एक ग्रन्थको रूप लिएको छ। नेपाली वास्तुकलाको क्षेत्रमा देखिएका केही मार्मिक कुराहरू सकेसम्म प्रामाणिक ढङ्गले व्यक्त गर्न यस ग्रन्थमा साहस गरिएको छ। यदि पाठकहरूले वास्तुकलाको अध्ययनको सिलसिलामा मूर्तिकला र चित्रकलाको उल्लेख विषयमा पनि परस्परमा तुलना गरेर अध्ययन गरेको खण्डमा वास्तु प्रकरणमा उल्लेख भएका अलि दुर्वोध जस्ता विषयहरू पनि सरल ढङ्गमा हृदयंगम गर्न सुगम हुनेछ। यसमा शंका छैन।

यद्यपि यहाँ उल्लेख भएको वास्तुको प्रकरण नेपाली वास्तुकलाको क्षेत्रमा केवल सानो प्रयास भने पनि हुन्छ। जुन अति संक्षिप्तमा विवेचना गरिएको छ। तथापि यस ग्रन्थमा मुख्यतया काठमाडौं उपत्यकालाई मात्र प्रधान रूपमा लक्ष्य गरेर विशिष्ट कलात्मक ढङ्गका प्रायः सबै वर्तमान घरमन्दिरहरू र प्राचीन भग्नावशेषहरूको विषयमा सकेसम्म सरल ढङ्गले विवेचना गरिएको छ। काठमाडौं उपत्यका इतिहासको उदयका साथसाथ नेपाली सभ्यताको केन्द्र रहंदै आएको छ। यसकारण यस ऐतिहासिक ठाउँको वास्तुकलाको विषयमा चर्चा गर्नु अवश्यमेव समस्त नेपालीको वास्तुकलाको नै दिग्दर्शन गर्नु समान रहनेछ। अतएव यस ग्रन्थको प्रामाणिकतालाई साकार गर्न मूर्तिकलाको प्रकरणमा झैं विभिन्न कुलका राजाहरूको क्रममा वास्तुकलाको व्याख्या गरिएको छ। हाम्रो वास्तुकलामा प्रभाव पार्ने ढङ्गका समय समयका मुख्य ऐतिहासिक घटनाहरू पनि ठाउँ ठाउँमा संक्षिप्तमा उल्लेख गरिएका छन्। प्राय हरेक घरमन्दिरहरूको दर्शन गर्दा कुनै न कुनै ढङ्गको हाम्रो वास्तुकलासंग सम्वन्ध रहेको कुरा यस ग्रन्थको उत्तरार्धमा विस्तारपूर्वक एक एक गरेर उल्लेख गरिएको छ। वास्तवमा यो कुरा विशेष ध्यान दिन योग्य छ।

हाम्रो वास्तुकलाको केही मौलिक अङ्गहरू ज्यादै लोकप्रिय छन्। ती अङ्गहरूमा टुँडाल, तोरणद्वार, छाना आदि विशेष विचारणीय छन्। यस-कारण यी अङ्गहरूको विषयमा हाम्रो वास्तुकला देखि सम्बन्ध रहेका केही आधारभूत विचारहरू यस ग्रन्थको पूर्वार्धमा नै समावेश गरिएका छन्। वास्तवमा यस ग्रन्थको पूर्वार्धको प्रकरणले नै नेपाली वास्तुकलाको मौलिक

रूप स्पष्ट हुनेछ । तथापि उत्तरार्धको ऐतिहासिक भागले अवश्यमेव यस ग्रन्थमा उल्लेख भएका कुराहरू प्रमाणिक हुनेछन् ।

यो ग्रन्थ नेपाली ललितकलाको विषयमा आफ्नै ढङ्गको पहिलो ग्रन्थ भएको हुनाले र यसमा नामकरण गरिएको शैली विषयको कुरा पनि आफ्नै ढङ्गको भएकोले पाठकहरूको मनमा अनेक तर्क वितर्कहरू उठ्न सक्नेछन् । यदि कसैबाट उचित सल्लाह दिइन्छ भने त्यस सल्लाहलाई शिरोधार्य सम्झी अर्को प्रयासमा समावेश गरिनेछ । यस ग्रन्थमा उल्लेख भएका अधिकाँश ऐतिहासिक साधनहरू खुद आफैंले खोजी गरेका हुन् । ऐतिहासिक केही विषयमा भाइ धनवज्रले पनि सहयोग गरेको छ र बाँकी केहि कुराहरू इतिहास संशोधन मण्डलबाट प्रकाशित भएका पत्रपत्रिका र पुस्तकहरूबाट उद्धरण गरिएका छन् । अस्तु

मनबज्र बज्राचार्य

महाबौद्ध मासंगल्ली

विषय-सूची

चित्रकला पहिलो अध्याय

१. नेपाली चित्रकलाको मौलिकताः— १–२७

उष्णीष विजयोत्सव, दिवगत आत्माको परितुष्टि, १–३

व्रतहोमादिको उत्सव, तान्त्रिक दर्शनको साकारोपासना ४–६

ग्रन्थपरिचय, मङ्गलदर्शन, पुराण जातकआदिको महिमा ७–८

नेपाली चित्रकलामा रेखागणितको उपयोग १०

नेपाली चित्रकलामा आङ्गिक अनुपात १३

नेपाली चित्रकलामा प्रयुक्त रेखा र रङ्ग १६

उहिलेको हाम्रो चित्रण विधान २२

२. नेपाली चित्रकलाको शैली विषयक पृष्ठभूमिः— २८–३७

वर्णविन्यासको तरीका, रेखांकनको परम्परा २९–३०

मानव चेहराको रूप, बुट्टाहरूको प्रयोग ३२–३३

वस्त्राभरणको शोभा ३४

चित्रको अभीष्ट विषय, कलात्मक पृष्ठभूमि ३५–३६

चित्रकला दोस्रो अध्याय

३. नेपाली चित्रकलाको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि ४१–७४

दशौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र ४२

एघारौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र ४४

बाह्रौं शताब्दीको गून्थचित्र ४६

तेह्रौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र ४८
चौधौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र ५०
पन्ध्रौं शताब्दीको पटचित्र ५१
सोह्रौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र ५६
सत्रौं शताब्दीको पटचित्र ६१
अठारौं शताब्दीको भित्तिचित्र ६३
उन्नाइसौं शताब्दीको जन्मपत्रिकाचित्र ६६
बीसौं शताब्दीको कागजचित्र ६८

मूर्तिकला पहिलो अध्याय

निगम र आगममूलक नेपाली मूर्तिकला ७५
नेपाली मूर्तिकला र आङ्गिक अनुपात ७६
नेपाली मूर्तिकला विशिष्ट शैलीहरू ८२
नेपाली मूर्तिकारहरू ८६
मिथुनाकार युगलमूर्ति ९२
स्त्रीरूप शक्तिको मूर्ति ९८
नेपाली मूर्तिकलामा ऐतिहासिक व्यक्तित्त्व १०१
मानवाकृतिबाट बाहिरका नेपाली मूर्तिकला १०५
विशुद्धिवाद र मूर्तिकला १०८
साँस्कृतिक पृष्ठभूमिमा नेपाली मूर्तिकला ११३
कलात्मक प्रतिस्पर्धाको देन ११८

मूर्तिकला दोस्रो अध्याय

लिच्छविकालको मूर्तिकला १२५
प्राचीन मल्लकालिक मूर्तिकला १३६
मध्यमल्लकालको मूर्तिकला १५१
ललितपुरको मूर्तिकला १६५

कान्तिपुरको मूर्तिकला १८३
भक्तपुरको मूर्तिकला २०६
शाहकालको मूर्तिकला २१८

वास्तुकला

हाम्रो वास्तुकलाको मौलिक रूप २२३
हाम्रो वास्तुकलाको आकर्षक अङ्ग ढुँडाल २२८
तोरण सहितको द्वार २३२
भग्नावशेषको इँट र शिलास्तंभहरू २३८
हाम्रो वास्तुविधान २४१
बौद्धदर्शन र चैत्यको वास्तुकला २४५
शैलीको दृष्टिले हाम्रो वास्तुकला २४९
लिच्छविकालिक वास्तुकला २६१
प्राचीन मल्लकालिक वास्तुकला २७०
मध्यमल्लकालिक वास्तुकला २७८
भक्तपुरको वास्तुकला २८०
पाटनको वास्तुकला २८५
कान्तिपुरको वास्तुकला २९२
शाहकालिक वास्तुकला ३०२
उपसंहार ३०९
तालाको सूची ३११

चित्रकला

पहिलो अध्याय

नेपाली चित्रकलाको मौलिकता

चित्रकला विश्वका मानव मात्रको साझा विषय भए तापनि आफ्नो आफ्नो देश, काल, धर्म–कर्म, रीतिस्थिति अनुसार विभिन्न देशका चित्रहरू भिन्नाभिन्नै प्रेरणाद्वारा उत्पन्न हुन्छन् । विभिन्न देशका चित्रहरूको परम्परा तिनै प्रेरणाद्वारा आफ्नो विशिष्ट सभ्यतामूलक संस्कृतिको द्योतक तत्वको रूपमा अभिव्यक्त हुन्छ । वास्तवमा कुनै देशको धर्म–कर्म, आचार–विचार आदि सामाजिक भावनाहरूले प्रभावित भएको मानव मस्तिकबाट निस्केका शुद्ध प्रेरणाहरूले नै आफ्नो-आफ्नो देशको कलाको विशेषता या मौलिकता प्रकट गर्दछन् ।

यही दृष्टिकोणले विचार गर्दा लिच्छवि कालको अन्त भएपछि प्राचीन मल्ल राजाहरूको उदयको साथसाथै नेपाल उपत्यकाभित्र बौद्ध तथा शैव आचार्यहरूको बढ्दो प्रचारले नेपालीहरूको हृदय अलौकिक चमत्कारपूर्ण धर्म–कर्महरूले ओतप्रोत भएको थियो । त्यसबेला चित्रित गरिएका विभिन्न माध्यमका नेपाली चित्रकलाको परम्परामा पनि हामी आफ्नै संस्कृतिमा भिजेका विभिन्न प्रकारका सामाजिक प्रेरणाहरू पाउँदछौं । ती प्रेरणाहरूमा मुख्यतया "उष्णीष विजयोत्सव", "दिवंगत आत्माको परितुष्टि" "व्रतहोमादिको उत्सव", "तान्त्रिक दर्शनको साकारोपासना", "ग्रन्थ परिचय", "मङ्गल दर्शन" र "पुराण जातकादिको महिमा" आदि विशेष विचारणीय छन् । यी प्रेरणाहरू नेपाली चित्रकलाको विकासमा नेपाली भावनाहरूले नै ओतप्रोत रहेका छन् ।

उष्णीष विजयोत्सव– चित्रकलाको दृष्टिले ७७ वर्षको उमेरमा मनाइने "उष्णीष विजयोत्सव" अति महत्त्वपूर्ण छ । यो उत्सव नेपालको मौलिक साँस्कृतिक अनुष्ठानहरू मध्ये एक हो, जुन सारै घत्लाग्दो छ । वृद्धजनको

आदर तथा सुख–शान्तिको मानवीय भावनाले उद्भूत भएको यो उत्सव मानवमात्रको लागि अनुकरणीय छ । आफ्नो परिवारको सुख-शान्ति तथा समृद्धिका लागि जिन्दगीभर अथक परिश्रम गरी हातखुट्टा लूलो भइसकेका वृद्धजनहरूको जीर्ण शरीरको शान्तिको लागि आदरपूर्वक ती वृद्धजनहरूलाई साँसारिक दुःख कष्टहरूबाट मुक्त गराई देवत्त्व भावमा उपासना गर्नु कुनै साधारण कुरो होइन । वास्तवमा नेपालीहरूको यो साँस्कृतिक परम्परा ज्यादै महत्त्वपूर्ण छ । यदि कुनै पनि मनुष्यले यस कुरालाई गम्भीर दृष्टिले हेरेको खण्डमा अवश्यमेव त्यस व्यक्तिको हृदयमा यस साँस्कृतिक परम्पराले गहिरो असर नगरी छोड्ने छैन ।

लिच्छविकालका उहिलेका हाम्रा पूर्वजहरूमा यो साँस्कृतिक परम्परा पैदा भइसकेको थियो वा थिएन, यस विषयमा अध्ययन गर्नु बाँकी नै छ । तर मल्लकालमा यस साँस्कृतिक परम्पराले जनताको हृदयलाई राम्ररी प्रभाव पारिसकेको थियो । त्यस बेलाका हाम्रा पूर्वजहरू यस उत्सवलाई ठूलो उत्सव र भक्तिले मान्दथे । अनेक आर्थिक विधिविधानको अनुष्ठानमा यो उत्सव मनाइन्थ्यो, जुन अद्यापि लोप भएको छैन । यस उत्सवलाई हरेक व्यक्ति आफ्नो मनमा अमिट छाप बनाउन चाहन्थ्यो । यसको फलस्वरूप चित्रकलाको उपादेयतापट्टि उहिलेका हाम्रा मल्लकालीन पूर्वजहरूको ध्यान आकर्षित भयो । चित्रकलाको माध्यमद्वारा तिनीहरूको आकाँक्षा पूर्ण भयो । अर्थात् कलाकारहरूले त्यसबेलाको उत्सवको घटनालाई चित्रको रूपमा कोरिदिए, जसबाट त्यस उत्सवको रौनक चिरस्मृतिको लागि विषय भयो । यसकारण नेपाल खाल्डाभित्र उष्णीष विजयोत्सवको घटनालाई चिरस्थायी बनाउन लेखिएका सामाजिक पौभा चित्रहरू धेरै मात्रामा पाइएका छन् । यस सामाजिक उत्सवमा लेखिएका चित्रहरू अरू साँस्कृतिक प्रेरणाहरूमा लेखिएका चित्रहरूभन्दा भिन्नै किसिमका छन् । मुख्यतः यस प्रकारका चित्रहरूमा आफ्ना अभीष्ट देवदेवीहरुको तलतिर उष्णीष विजयोत्सव मनाइरहेका पारिवारिक संप्रदायको दृश्य ज्यादै चित्ताकर्षक हुन्छ । यस पंक्तिमा दाँया र बाँया दुई खट हुन्छन् । खटभित्र वृद्ध दम्पतीका चित्र अङ्कित भएका हुन्छन् । त्यसपछि पुरूषको पंक्तिमा पुरूषै पुरूषको एक लहर हुन्छ र स्वास्नीमानिसको

पंक्तिमा स्वास्नीमानिसै स्वास्नीमानिसको लहर अङ्कित भएका हुन्छन् । यस दृश्यले हामीलाई तत् तत् समयका हाम्रा पूर्वजहरूको वेशभूषा, हावभाव आदि हाम्रा संस्कृतिभित्रका आकृतिहरू दृष्टिगोचर गराइदिन्छ । यद्यपि उस बेलाको परिपाटी अनुसार कुनै पनि चित्र मनुष्यको हुबहु अङ्कित गर्ने ढङ्गमा लेखिएको हुँदैन । हरेक मनुष्य कलाकारको आफ्नै सृष्टिमा उत्रेको हुन्छ । तथापि ऐतिहासिक दृष्टिले उहिलेका हाम्रा पूर्वजहरूको रीतिस्थिति, वेशभूषा आदि जान्नका लागि यस प्रकारका चित्रहरू सारै उपयुक्त हुन्छन् । किनभने यस्ता चित्रहरूमा साल, मिति, राजाको नाम, परिवारको नाम स्पष्टसंग लेखिएका हुन्छन् । यस्ता सामाजिक चित्रहरूमा साल र मिति लेखिने हुनाले नेपाली चित्रको ऐतिहासिक परम्परालाई बुझ्न सान्है उपयोगी हुनआउँछ ।

यहाँ एक कुरा विशेष उल्लेखनीय छ कि उष्णीष विजयोत्सवमा लेखिने चित्रहरू धेरैजसो मृत व्यक्तिहरूको प्रतिनिधित्त्वलाई दर्शाउन विशेष गरेर उपयोग भएका छन् अर्थात् कुनै व्यक्तिको उष्णीष विजयोत्सव मनाउँदा त्यस व्यक्तिका दम्पती एक साथ हुनु अत्यावश्यक मानिन्छ । यसकारण कुनै व्यक्तिको उष्णीष विजयोत्सव मनाउँदा स्त्री या पुरूष मरिसकेको भए त्यस मृत व्यक्तिको नाउँमा चित्र टाँगिन्छ । त्यस चित्रभित्र खट दुवै दाँया बाँया रहन्छन् । तर मृत व्यवितको सङ्केतमा त्यस खटभित्र कुनै व्यवितको आकृति अङ्कित भएको हुँदैन । केवल एक आत्माको संकेत गर्ने चराको रूप कोरिएको हुन्छ । यो कुरा विचारणीय छ । उष्णीष विजयोत्सवमा लेखिने चित्रहरू मध्ये यसरी मृत व्यक्तिको प्रतिनिधित्त्वलाई दर्शाउने चित्रहरू नै धेरै मात्रामा देखिएका छन् । यस कुरामा जिज्ञासा राख्ने व्यक्तिले आफ्नो जिज्ञासालाई पूर्ति गर्न श्री ५ को सरकारको म्यूजियम् र भक्तपुरको चित्र संग्रहालयमा गएर अध्ययन गरे केही मात्रामा ज्ञान प्राप्त हुनेछ । किनभने नेपाली चित्रकलाको परम्पराको विषयमा माथि जुन कुरा उल्लेख भएको छ त्यो कुनै काल्पनिक र मनगढन्त कुरा होइन किन्तु नेपाली चित्रकलाको आँशिक अध्ययनबाट नै प्राप्त भएको कुरा हो । यसप्रकार नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा उष्णीष विजयोत्सवको प्रेरणा विचारणीय रहेको छ ।

दिवंगत आत्माको परितुष्टि— मानव देह नश्वर छ । तर हाम्रो मानव

हृदय आफ्नो परम्परागत संस्कार अनुसार मनुष्य-आत्मालाई नश्वर ठान्दैन । यसकारण हाम्रो समाजमा कुनै व्यक्तिको मृत्युपछि पनि त्यस मृत देहको आत्माको शान्तिका लागि अनेक सुखमय कामना गरिन्छ । यस्तो किसिमको कामना प्राय: धार्मिक विधिविधानमा आधारित भएको हुन्छ । हाम्रो धार्मिक धारणा अनुसार मृत आत्मा देवलोकमा पुग्छ । आफ्नो मानव जीवनमा गरेका कर्तव्याकर्तव्यको शुभाशुभ फल भोग्दछ । यसकारण मृत आत्माले कुनै किसिमको यातना भोग्नु नपरोस् भनेर आफ्नो इष्ट देवतासंग हार्दिक प्रार्थना गर्दछन् । यसै प्रसंगमा चित्रकलाको दृष्टिले त्यस दिवंगत आत्माको शान्तिका लागि आफ्नो मृत व्यक्तिको नाउँमा इष्टदेव–देवीहरूका भव्य चित्रहरू बनाउन दिएर एक ठूलो धार्मिक समारोहमा प्रतिष्ठा गरी ती चित्रहरू आफ्ना गुरू पुरोहित तथा आचार्यहरूलाई ससम्मान समर्पण गर्ने कुरा ज्यादै मार्मिक रहेको छ । यसप्रकारको प्रथा विशेष गरेर बौद्धमार्गी-हरूको समाजमै चलेको देखिन्छ । अत: यस प्रेरणामा बनेका चित्रहरू शैव-धर्मावलम्बीहरूको समाजमा विरलै देखिन्छन् । यस प्रेरणामा बन्ने चित्रहरूमा उष्णीष विजयोत्सवमा बन्ने चित्रहरूमा जस्तो सामाजिक विशेषताहरू अन्तर्भाव भएका हुँदैनन् । चित्रमा केवल देव–देवीहरूको मात्र प्राधान्यता रहन्छ । तर यस्ता चित्रहरूमा पनि साल, मिति र मृत व्यक्तिको नाम तथा त्यसको परिवारको नाम ठेगानाहरू पनि उल्लेख गर्ने चलन भएकोले यस प्रकारका चित्रहरू पनि नेपाली चित्रकलाको ऐतिहासिक कुरा बुझ्नलाई अति उपयोगी छन् । हुनत दिवंगत आत्माको परितुष्टिका लागि समर्पण गरिएका यसप्रकारका इष्टदेव–देवीहरूका अधिकाँश पौभा चित्रहरू तिब्बतमा पनि लेखिएका छन् । किनभने यस्ता चित्रहरूमा कुनै नेपाली समाजको चेहराहरू समावेश गर्नुपर्ने स्थिति छैन । तर यस्ता चित्रहरू हाम्रो प्रेरणामा ढालिएका भएता पनि नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा अध्ययनको विषय हुन सक्दैनन् । यसप्रकार नेपाली चित्रकलाको मौलिक तत्त्वहरूमा दिवगत आत्माको परितुष्टिको प्रेरणा पनि महत्त्वपूर्ण रहेको छ ।

व्रतहोमादिको उत्सव-हाम्रा पूर्वीय दार्शनिकहरू "म को हुँ, मेरो अस्तित्त्व कहाँ छ, यो पृथ्वी के हो, यसको आदि–अन्त कहाँ छ, सुख के हो, दु:ख के हो" भन्ने वस्तुस्थितिहरूको गहिरिएर चिन्तन गर्ने भएता पनि पश्चिमी दार्शनिकहरू

जस्तो केवल तर्कमा मात्र आधारित थिएनन्। आफ्नो चिन्तनको लक्ष्यमा पुग्न हाम्रा दार्शनिकहरू बाहिरी साधनालाई पनि आवश्यक सम्झन्थे । वास्तवमा यही बाहिरी साधनाको विकसित रूप नै हाम्रा धार्मिक विधिविधानहरू हुन् । आजकाल हाम्रा धार्मिक विधिविधानहरू सत्य कुराको वस्तुस्थितिबाट आधुनिक भइसकेकाछन् । तर उहिलेको स्थिति परिपाटी अनुसार यस्ता धार्मिक विधिविधानहरूले नेपाली चित्रकलाको मौलिकताको सृजनामा ठूलो प्रेरणा दिएका छन् । यो कुरा विचारणीय छ। चित्रकलाको दृष्टिले धार्मिक अनुष्ठानहरू व्यापक छन्। प्रायः हरेक धर्म कर्मको प्रकरणमा कुनै न कुनै रूपले चित्रकलाको उपयोगितालाई अपनाइएको छ । जस्तै माटाका कलश आदि भांडाकुँडाहरूमा मङ्गलसूचक वस्तुहरू र गणेश आदिको चित्राङ्कन हुन्छ। ध्वजापताकाहरूमा अनेक प्रासङ्गिक देवदेवीहरूको रूप लेखिएका हुन्छन् । तिहारमा लक्ष्मीका चित्रहरू र नागपञ्चमीमा नागका चित्रहरू बाटोबाटोमा बेचिन्छन् । आदि आदि । यी चित्रहरूका अतिरिक्त हाम्रो यहाँ उहिलेको जमानामा आफ्नो–आफ्नो संप्रदाय अनुसार अष्टमी, पूर्णिमा, चतुर्दशी आदि पर्व–दिनहरूमा मनाइएको व्रतहोमादिको उत्सवमा साङ्गे हुने दिन आफूले गरेका अनेक धर्म–कर्महरूको चिरस्मृतिका लागि स्थापना गरिने विभिन्न देवदेवीहरूको साथ आफ्ना परिवार सहितका चित्रहरू विशेष उल्लेखनीय छन् । यस्ता भव्य चित्रहरू, प्रायः कपडामा नै लेखिएका हुन्छन् । शैव तथा बौद्ध दुवै धर्मावलम्बी समाजमा यस प्रकारका चित्रहरू लेख्न लगाउने प्रथा रहेको छ । यस प्रकारको प्रेरणामा उद्भूत भएका चित्रहरूको मुख्य विषय आफ्नो इष्ट देवताको ध्यान हुन्छ । तर यस्ता चित्रहरूमा चित्र लेख्न लगाउने परिवारको दृश्य पनि लेख्न लगाइएको हुन्छ । कुनै कुनै चित्रहरूमा त राजारानीको समेत चित्र लेख्न लगाई ठूलो राज-भक्ति देखाइएको हुन्छ । यसकारण व्रतहोमादिको प्रेरणाले निर्माण हुने यस प्रकारका चित्रहरूमा उस समयका नेपालीहरूको साँस्कृतिक भाव राम्ररी उत्रेको हुन्छ । साथै स्पष्ट रूपमा तिथि-मिति, साल, राजा, तथा चित्र संस्थापक र चित्र लेख्ने कलाकारको पनि नाम लेखिने हुँदा यस्ता चित्रहरूको महत्त्व ज्यादै गुरूतर हुन जान्छ । यहाँ यो कुरा विचारणीय छ कि उहिलेको परिस्थिति अनुसार कसैले लेख्न दिएका चित्रहरूमा चित्रकारले आफ्नो नाम

लेख्न सक्दैनथे । कलाकारको नाम उल्लेख भएका कलाकृतिहरू प्राय: कलाकारको स्वतन्त्र इच्छामा निर्माण भएका हुन्थे । तर कसैको इच्छाले बनाउन दिएको कलाकृतिहरूमा पनि कलाकारको नाउँ देखिए त्यो महान् कलाकारको सङ्केत हुन आउँछ या कलाकारप्रति सहानुभूति देखाएको ठहर्दछ । यसकारण, व्रतहोमादिको साङ्गे हुने दिन प्रतिष्ठा हुने चित्रहरूमा कतै कतै चित्रकारको नाउँ पनि उल्लेख भएको हुन्छ । यसबाट नेपाली चित्रकलाको विकासक्रम र मौलिकताको अध्ययनका लागि व्रतहोमादिको प्रेरणामा बन्ने चित्रहरू ज्यादै दर्शनीय हुन्छन् ।

तान्त्रिक दर्शनको साकारोपासना– नश्वर देहप्रति घृणा र निस्पृहताको भाव जगाई सदाको लागि यस साँसारिक दु:खहरूबाट मुक्ति पाउने ध्येयले तान्त्रिक दर्शनको उद्‌भूत भएकोछ । ऐतिहासिक कालदेखि हाम्रो देशमा यसको ठूलो प्रभाव रहेको छ । तान्त्रिकहरूको सोचाई ज्यादै दुर्बोध छ । सर्वसाधारण जनताले यसको रहस्य बुझ्नसक्ने स्थिति थिएन । यसप्रकार अत्यन्त दुर्बोध विचारधाराबाट उत्पन्न भएका, उहिलेका दार्शनिकहरूको मात्र मनको विषय रहेका, शैव, वैष्णव तथा बौद्ध आदि अनेक धर्मका रौद्र, वीभत्स र अद्‌भूत रस प्रधान अनेक उपकरणहरूबाट अति जटिल बनेका सोचाइलाई भावनात्मक देवदेवीहरूको चित्रहरूद्वारा आफ्नो-आफ्नो दर्शनको मार्मिक रहस्यलाई साधारण जन-जीवनमा बोधगम्य बनाउन चित्रकारले ठूलो योगदान दिएको छ । अर्थात् शैव विचार अनुसार निर्वाण या मुक्तिको रहस्यलाई हृदयङ्गम गर्नु सरल कुरा छैन । तर चित्रकारको तूलिकाले त्यो भावनात्मक दुर्बोध विषय पनि शिवशक्तिको आकृतिमा उत्रेको हुनाले सर्वसाधारण जनताले पनि सरल ढङ्गमा बुझ्नसक्ने भयो । यसकारण तान्त्रिक दर्शनको साकारोपासनाको प्रेरणाले हाम्रो देशमा धेरै चित्रहरू बने । विशेष गरेर काठमाडौं उपत्यकामा तान्त्रिक दर्शनको प्रतिस्पर्धात्मक उन्नति भएको बखत यस्ता अनगिन्ती चित्रहरू बने । जुन चित्रहरू अद्यापि घर, मन्दिर र आगमगृहहरूमा सुरक्षित रहेका छन् । तर तान्त्रिक कुराहरू रहस्यमय ढङ्गमा गुप्त रहने हुनाले अधिकाँश यस्ता चित्रहरू जनसाधारणको दृष्टिमा आउँदैनन्। अर्थात् उहिलेका तान्त्रिकहरू आफ्नो-आफ्नो इष्ट देवतालाई नै सर्वशक्तिमान र सबै मतका देवताहरूभन्दा अग्रगण्य सम्झन्थे । यसकारण तान्त्रिक दर्शनको

साकारोपासनाको प्रेरणामा उत्पन्न भएका अधिकाँश चित्रहरूमा आफ्नो इष्ट देवताको पाउमा अरू धर्मका देवदेवीहरू नतमस्तक भावमा लेखिएका हुन्छन् ।

ग्रन्थ परिचय– प्रामाणिक दृष्टिकोणले विचार गर्दा लिच्छविकालमा लेखिएका पुस्तकहरू दुर्लभ छन् । तर त्यसपछि मौलिकरूपमा लेखिएका तथा सारिएका ग्रन्थहरूको संख्या अनगिन्ती छन् । हाम्रो देशमा लिच्छविकालपछि तान्त्रिक धर्मको विशेष प्रभाव बढेको कुरा त्यसबेला लेखिएका तान्त्रिक ग्रन्थहरूको प्रचुरताले बताउँछ । उहिलेका तान्त्रिक ग्रन्थहरूको बीच-बीचमा तथा जिल्दहरूमा सुन्दर-सुन्दर चित्रहरू लेखिएका हुन्थे । यी चित्रहरू प्रायः ग्रन्थको विषयसंग सम्बन्ध रहेका हुन्छन् । ग्रन्थ परिचयको दृष्टिले यस्ता चित्रहरू ज्यादै उपादेय हुन्छन् । नेपाली चित्रकलाको मौलिक तत्त्वहरूमा ग्रन्थ परिचयको प्रेरणा पनि एक विशेष उपयोगी रहेको छ । मौलिक ग्रन्थहरूभन्दा सारिएका ग्रन्थहरू प्रायः सचित्र हुन्छन् । ग्रन्थहरू सारी सिध्याउँदा ती ग्रन्थहरूको अन्तिम पृष्ठमा साल, मिति, राजाको नाम र लेखकको नाम स्पष्ट उल्लेख गर्ने चलन भएको हुनाले नेपाली चित्रकलाको प्रामाणिक विकासक्रमको अध्ययनका लागि यस प्रकारका चित्रहरू अति उपयोगी हुन्छन् ।

मङ्गल दर्शन– मानव मन भावुक हुन्छ । कुनै बखत कुनै कुराको संयोगले केही घटना भए त्यसको असर हाम्रो मनमा परिरहन्छ । यही भावनाले मङ्गल दर्शनको प्रभाव हाम्रो जनसमाजमा ऐतिहासिक कालदेखि रहिआएको छ । प्रस्थान गर्ने समय देव देवीहरूको दर्शन, पूर्णकलश, फलफूलको दर्शन मङ्गलमय सम्झिएको छ । यसकारण यही मङ्गल दर्शनको प्रेरणा पनि चित्रहरूको वृद्धिमा सहायक रहेको छ । नेपाली चित्रकलाको दृष्टिले मङ्गल दर्शनको विषय हाम्रो वास्तुकलाभित्र लीन भएको छ । अर्थात् हाम्रो परम्परा अनुसार हरघडी आवत जावत गरिरहनु पर्ने घर मन्दिरहरूको मुख्य ढोकाहरूको भित्ताहरूमा स्पष्ट देखिने गरी आफ्नो-आफ्नो धर्म अनुसार मङ्गलसूचक देवदेवीहरू र प्राकृतिक वस्तुहरू चित्रण गर्ने प्रथा रहेको छ । यस प्रकारका भित्ति चित्रहरूमा देवीदेवताको रूपमा बौद्धमार्गीहरू पञ्चबुद्ध र शैवमार्गीहरू ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर र गणेश कुमारका चित्रहरू लेख्न लगाउँछन् । हुन त

आजकाल यस प्रकारका मङ्गल दर्शनका चित्रहरू विवाह र ठूलो पूजा आदिको प्रसङ्गमा लेख्न लगाउँछन् तर हाम्रो वास्तुकलाको दृष्टिले यसप्रकार ढोकामा लेखिने मङ्गलमय कुराहरू सदा रहिरहनु पर्ने कुरा हुन् । नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा यस प्रकारका प्रेरणामा लेखिने भित्तिचित्रहरू पनि विशेष उल्लेखनीय छन् । यो प्रथा प्राचीनकालदेखि रहिआएको छ ।

पुराण जातकादिको महिमा– वैदिक ग्रन्थहरूको निर्माणपछि पुराणजातकादि साहित्यको निर्माण भएको देखिन्छ । यस साहित्यले हाम्रो जनसमाजमा ठूलो असर परेको छ । वास्तवमा पुराण साहित्यले जसरी शैव तथा वैष्णव धर्मलाई अमर बनाएको छ त्यस्तै जातक साहित्यले पनि बौद्ध धर्मको महत्ता-लाई लोकप्रिय बनाउन योगदान दिएको छ । पुराण जातकादि साहित्यहरूमा उल्लेख भएका कथानक घटनाहरू ज्यादै मार्मिक हुन्छन् । यसकारण भक्तहरू त्यस्ता मार्मिक घटनाहरू केवल सुनेर मात्र नपुगेर हेरिरहन पनि चाहन्थे । वास्तवमा पुराणादिमा उल्लेख भएका कुराहरू हेर्न सकिने कुरा थिएनन्; किन्तु हाम्रा उहिलेका चित्रकारहरूको कलाले ती भक्तहरूको आकांक्षा पूर्ण हुन गएको कुरा हाम्रा घर मन्दिरहरूको प्रमुख भित्ताहरूमा लेख्न लगाएका पुराण जातकादिको मुख्य-मुख्य घटनाहरूको कथानक चित्रहरूद्वारा बुझ्न सक्दछौं । प्रायः ठूला-ठूला धर्म-कर्मको उत्सवमा यस प्रकारका भित्ति-चित्रहरू लेख्न लगाउने हाम्रो परिपाटी रहेको छ । वास्तुकलाको दृष्टिले विहारहरू निर्माण गर्दा ठाउँ-ठाउँका भित्ताहरूमा, अनेक लाक्षणिक देवदेवी-हरूका चित्रहरू लेख्न लगाउने कुरा पनि अनिवार्य झैं रहेको छ । जस्तै मुख्य देवागारको बाहिरी भित्ताहरूमा कुँभकर्ण र रावणको चित्र लेखिन्छ, आँखी झ्यालको माथि यक्ष र तथागतहरूका चित्रहरू लेखिन्छन् । देवागारको अभ्यन्तरमा बोधिवृक्षको चित्र र दायाँ-वायाँ वरूण र यक्षादिहरूका मूर्तिहरू लेखिएका हुन्छन् । आदि आदि । यसप्रकार पुराण जातकादिको महिमालाई माथि पुऱ्याउने अभिध्येयको प्रेरणाले अनेक भित्तिचित्रहरू निर्माण हुन्छन् । हाम्रो नेपाली चित्रकलाको मौलिकताहरूमा यस प्रकारको प्रेरणा पनि त्यत्तिकै सार्थक रहेको छ ।

यसप्रकार मुख्य-मुख्य रूपमा नेपाली चित्रकलाको मौलिकतालाई औंल्याउने सांस्कृतिक प्रेरणाहरू नेपाली चित्रकलाको विकासक्रममा देखिएका

छन् । यिनै प्रेरणाहरूको आधारमा तेजराम जस्ता महान् नेपाली चित्रकारहरू–द्वारा लेखिएका ग्रन्थचित्र, पौभाचित्र, भित्तिचित्र आदि धेरै किसिमका चित्रहरू नेपालमा तथा विशेष गरेर नेपाल उपत्यकाभित्र प्रचूरमात्रामा छरिएका छन् । वास्तवमा नेपाली चित्रकलाको आपनो मौलिक परम्पराको जननी नै यी प्रेरणाहरू हुन् भन्नमा कुनै अतिशयोक्ति हुनेछैन । यसैको आधारमा नेपाली चित्रकलाको शुद्ध मौलिकता झल्केको छ । उहिलेका नेपाली चित्रकारहरूले यत्रतत्र यिनै प्रेरणाहरूमा मात्र चित्रहरू लेख्ने र त्यसको प्रख्यापन गर्ने अवकाश पाएका थिए भन्नुमा कुनै आपत्ति हुनेछैन । किनभने तिनीहरूले आधुनिक यथार्थवादी चित्रकारहरूले झैं प्रकृतिको हुबहु नक्कल गर्ने काममा आफ्नो चित्रकला स्वतन्त्र ढङ्गमा प्रयुक्त गरेको हामी उनीहरूको बिरलै कृतिहरूमा मात्र पाउँछौं । तर उनीहरूको चित्रकला आधुनिक पाश्चात्य सभ्यताको मनोभावनानुकूल आदर्शवादी चित्रकारहरूले लेख्ने भावनाप्रधान चित्रकला झैं उहिलेका सर्वात्मना धर्ममा नै झुकेका मनोवृत्ति भएका नेपाली समाजको उपयुक्त उष्णीष विजयोत्सवादि प्रेरक तत्त्वहरूको आधारमा नै उपयुक्त भएको कुरा हामी हरेक नेपाली चित्रको पृष्ठभूमिमा पाउँदछौं । यो कुरा नेपाली कलाको मार्मिक-मौलिकताबाट परिचित भई नेपाली उच्च सभ्यताको ज्ञानमा गर्वगर्न खोज्ने हरेक नेपालीले मनन गर्न योग्य छ ।

यद्यपि चित्रकलाको भौतिक आधार कमजोर हुनुको कारण नेपाली चित्रकलाको परम्परामा लिच्छविकालीन नेपाली चित्रकारहरूको वास्तविक कृतिहरू दृष्टिगोचर हुन नसक्नु हो । तदर्थ कस्तो किसिमको लिच्छविकालीन जन समाजको मौलिक प्रेरणामा उहिलेका चित्रकारहरूका कृतिहरूको पर-म्परा चलेको थियो भन्ने विषयमा प्रामाणिक उपकरणहरूको उपलब्धि नभएसम्म हामी प्राचीन लिच्छवि तथा किरातकालीन कलाको वास्तविक कुरा प्रकाशमा ल्याउन सक्दैनौं । तर माथि उल्लेख गरिएका लिच्छविकाल पछिका प्राचीन मल्ल राजाहरूको समयदेखि चलेको नेपाली चित्रकलाको मौलिक परम्पराको अध्ययनले किरातकालको विषयमा कुनै ठोस अनुमान गर्न नसकेता पनि लिच्छविकालका नेपाली समाजको मनोभावना पनि त्यस्तै असीम धर्ममा नै ओतप्रोत भएकोले त्यही भावनाको प्रेरणामा निर्माण

भएको उहिलेको मूर्तिकलाको परम्पराको अध्ययनले पनि हामी अनुमान गर्नसक्दछौं कि लिच्छविकालीन चित्रकला पनि त्यस्तै धार्मिक भावनाहरूबाट प्रेरित भएको परम्परामा नै चलेको हुनुपर्दछ । तर लिच्छविकालपछि नेपाल उपत्यकाभित्र जुन प्रकारको शैव र बौद्ध तान्त्रिक भावनानुकूल जटिलताले चित्रकारितामा क्रमशः प्रभाव पारेको रूप व्यक्त भएको छ त्यो लिच्छविकालीन चित्रहरूको परम्परामा पनि होला भन्ने अनुमान गर्न सकिंदैन । अर्थात् लिच्छविकालीन चित्रकलाको परम्परा धार्मिक प्रेरणामा रहेको अनुमान गर्न सकिन्छ तापनि उहिलेको धर्म निगममूलक भएको हुनाले निगम साहित्यको विचारधारा प्रायः सरल हुने हुनाले अवश्यमेव आगममूलक तान्त्रिक जटिलताले छोएको होओइन होला । यस कुराको पुष्टि नेपाली मूर्तिकलाको परम्पराले देखाउँछ ।

यसप्रकार हामी नेपाली चित्रकलाको परम्परामा अहिले उपलब्ध उपकरणहरूको आधारमा चित्रको उपादेयतालाई जनसमक्ष ल्याउने मौलिक तत्वहरूका रूपमा उपर्युक्त सांस्कृतिक प्रेरणाहरू नै सर्वात्मना अनुशीलन भएको पाउँछौं । नेपाली चित्रकलाको बाहिरी तथा भित्री, सैद्धान्तिक तथा रचनात्मक विशेषतामा वैदिक आचारविचारको प्रभाव, तान्त्रिक दर्शनको साधना, भौतिक तथा आध्यात्मिक दर्शनको आधारमा खडा भएका देवदेवीहरूको विभिन्न किसिमका रङ्गहरूको आभा, नश्वर शरीरप्रतिको घृणाबाट उद्भूत भएका विभत्स आदि रसका उपकरणहरू, विशुद्धिवादको मार्मिक रहस्यहरू र रेखागणितको प्रयोग आदि पनि त्यत्तिकै मौलिक र विचारणीय छन् ।

नेपाली चित्रकलामा रेखागणितको उपयोग

रेखागणित एक जटिल वस्तु हो । यो एक काल्पनिक वस्तु भए तापनि प्रमाणिक उत्पत्ति अनुत्पत्तिको सिद्धान्तमा यसको क्षेत्र बनेको हुँदा यसले एक आधारभूत उपयोगिता प्रदान गरेको छ । यो उपयोगिता मनुष्यको विकसित बुद्धिअनुसार दिन प्रतिदिन बढ्दै गइरहेको छ । आजको वैज्ञानिक युगमा रेखागणितको माध्यमद्वारा जे जति तथ्यहरू जनता समक्ष बोधगम्य भएका छन् तिनको यहाँ चर्चा गरेर साध्य छैन । उहिलेका हाम्र

नेपाली चित्रकारहरूले आफ्नो विद्यामा जुन दृष्टिकोणले तथा जुन ढङ्गले रेखागणितको उपादेयतालाई अपनाएका थिए त्यो कुरा हामी उनीहरूको कलाकृतिबाट बुझ्न सक्दछौं । चित्रण गर्ने विषयलाई यथास्थान राखेर उचित व्यवस्था मिलाउन सक्नु कलाकारको कलाकारिता हो । जबसम्म चित्रण गर्ने विषयलाई चित्रण गर्ने भूमिमा ठीक-ठीक, उचित अनुपातमा कोर्न सकिंदैन तबसम्म त्यो चित्रमा औचित्य प्रयोग भएको हुँदैन । कलाको माध्यमद्वारा औचित्य प्रयोग नभएसम्म त्यस चित्रले कसैको पनि मनलाई आकर्षित गर्न सक्दैन । मनलाई आकर्षण गर्न नसकेको चित्रमा कला नभएको ठानिन्छ । यसकारण कलापूर्ण चित्र बनाउन अर्थात् सबैको मनलाई तान्नसक्ने सुन्दर चित्र बनाउन, चित्रण गर्ने विषय चित्रण गर्ने भूमिमा यथास्थान उचित ढङ्गले प्रयोग भएको हुनु अत्यावश्यक छ । यही वस्तुस्थितिको आधारमा नेपाली चित्रकारहरूले रेखागणितको सिद्धान्तलाई अपनाएका थिए । किनभने सबभन्दा पहिले चित्रण गर्ने विषय कुनै कपडा या कागज आदि सतहको ठीक-ठीक ठाउँमा राखी त्यस कागज या कपडामाथि उचित ढङ्गले रेखागणितको सिद्धान्तमा चतुष्कोण, अष्टकोण, षट्कोण तथा पूर्णवृत्त,अर्धवृत्त आदिद्वारा क्षेत्र ग्रहण गरिन्छ। ठूलो सानो विभिन्न अनुपातमा यसरी रेखागणितको आधारमा क्षेत्र ग्रहण भएको ठाउँमा यथास्थान ऐच्छिक विषयको स्थापनाले उचित प्रयोग हुनजान्छ । अर्थात् यस किसिम प्रयोग गरिएको चित्रण व्यवस्थाले हाम्रो मनमा एक प्रकारको अनुकूल वातावरण पैदा गर्दछ। हाम्रो मनमा परेको त्यो अनुकूल वातावरणको मौखिक उद्गार "सुन्दर" या "मन पर्ने" भन्ने शव्दले व्यक्तगर्दछ । जुन सुन्दरता कलाको साकार रूप बन्नजान्छ । यसकारण हाम्रा उहिलेका कलाकारहरूले आफ्नो चित्र सुन्दर तथा कलापूर्ण बनाउन रेखागणितको उपयोगितालाई छोड्न सकेनन् । यो कुरा अलिकति बुझ्न गाह्रो छ । तर कलाका पारखी तथा कलाकारहरूको निमित्त कुनै दुर्बोध छैन ।

यस कुराको आधारमा हामी सजिलैसंग बुझ्न सक्दछौं कि उहिलेका हाम्रा भैरवानन्द र कुब्जीकादेवी (शिवशक्ति) को विशाल चित्र लेख्ने ज्योति मल्लको समयका चित्रकार तेजराम जस्ता महान् चित्रकारहरूले आफ्ना-आफ्ना अनेक चित्रहरूमा चतुष्कोण, त्रिकोण, षट्कोण, पूर्णवृत्त,

अर्धवृत्त आदि रेखागणितको आधारभूत साँचोमा विभिन्न किसिमका चित्रण गर्ने विषयलाई किन ढालेका रहेछन्। विशेष गरेर ठूला ठूला आकारका हाम्रा मौलिक रङ्ग, मौलिक विचार तथा मौलिक संस्कृतिले भिजेका पौभाचित्रहरू रेखागणितको सैद्धान्तिक साँचोबाट बाहिर जान सकेका छैनन् । यो कुरा अति विचारणीय छ । यसरी हरेक विषयका चित्रहरू रेखागणितको आधारभूत साँचोमा ढालिएर लेख्दा कलाकारहरू आफ्नो कुची र रङ्गको सहायताले जति सजिलो ढङ्गमा सफल हुनसक्थे त्यो कुरा यसलाई छोडेर लेख्दा संभव थिएन। किनभने कुनै पनि कलाकार सफल हुनु अथवा नहुनु उसको कलामा निर्भर रहन्छ । सुन्दर कलाकृति निर्माण गर्न-सक्ने कलाकारहरू नै स्वभावतः लोकप्रिय हुनजान्छन् । लोकप्रिय हुनु सफल-ताको चिन्ह हो। सुन्दर कला, जुन प्रयोगद्वारा हुन्छ, त्यो कुरा अरू प्रयोगबाट आउन गाह्रो छ । नेपाली चित्रकलाको परम्परामा, विशेष गरेर पटचित्र-हरूको परम्परामा, औचित्य-प्रयोगको लागि रेखागणितको उपयोगिताले पूर्ण-तया स्थान ग्रहण गरेको छ। नेपाली चित्रकलामा वास्तवमा यही दृष्टिकोणले रेखागणितका काल्पनिक धर्साहरू उपयोग भएका छन् ।

तर उहिलेको मनोभावनानुकूल हाम्रो कला विशुद्धवाद अर्थात् प्रतीकवादमा विकसित भएको हुनाले शैवमार्गी तथा बौद्धमार्गीहरूले आफ्नो आफ्नो सिद्धान्त अनुसार रेखागणितको यस तथ्यलाई आफ्नै तान्त्रिक विचारधारामा डुबाएका छन् । जस्तै शैवहरूको तान्त्रिक भाषामा अधोमुखी त्रिकोणलाई शक्तिको द्योतक; र उर्ध्वमुखी त्रिकोण शिवको द्योतक मानिएको छ । यी दुवै अधोमुखी र उर्ध्वमुखी त्रिकोणको संयोगबाट बनेको षट्कोणलाई शिवशक्तिको मिलन रूपमा कल्पना गरिएको छ । यसकारण तान्त्रिक पूजाआजामा यत्रतत्र अस्पष्ट शिवशक्तिको स्थितिलाई साकार गर्न षट्कोणको प्रयोग गरिन्छ । त्यही शिवशक्तिबाट पैदा भएको देवदेवी र भाव भङ्गिमा आदिलाई बोध गर्न षट्कोणभित्र यस्ता तत्वहरू लीन भएका हुन्छन् । बौद्धदार्शनिकहरूको भाषा अनुसार अधोमुखी त्रिकोण प्रज्ञाको सूचक र उर्ध्वमुखी त्रिकोण उपायको सूचक मानिएको छ । यी दुवै त्रिकोणको संयोगलाई प्रज्ञोपायको मिलन रूप मानिएको छ । विन्दु सहितको यस षट्कोणको यान्त्रिक रूपलाई

"एवं" शब्दले पुकारेको छ । बौद्ध तान्त्रिक पूजा आजामा सर्वत्र प्रज्ञोपायको मिलनलाई "एवं" शब्दले पुकारेको छ । यसको साकार रूपलाई विन्दु सहितको षट्कोणले व्यक्त गर्छ । एवं प्रकार रेखागणितको वृत्ताकारलाई विन्दु रूपमा कल्पना गरेर अनाहतज्ञानमा शून्यता तथा अद्वैत भावनालाई साकार गरेको छ । यसकारण हाम्रा पटचित्रहरूमा कुनै वृत्ताकारभित्र प्रायः शिवशक्ति, प्रज्ञोपाय, प्रकृतिपुरुष, चन्द्रसूर्य आदि कुनै परस्पर विरोधी ईश्वरीय शक्तिको एकतामा अद्वैत भावनालाई व्यक्त गर्ने अनेक काल्पनिक रूपहरू कोरिएका हुन्छन् । यसप्रकार उपपत्तिले भरिएको औचित्यलाई दर्शाउन चित्रकलाभित्रका रेखागणितका धर्साहरू पनि हाम्रो परम्परा अनुसार विशुद्धिवाद अर्थात् प्रतीकवादमा ढालिएका छन् । नेपाली चित्रकलाको मार्मिक रहस्यबाट परिचित हुन यस्ता वास्तविक तथ्य कुराहरूबाट परिचित हुनु अत्यावश्यक छ ।

नेपाली चित्रकलामा आङ्गिक अनुपात

नेपाली चित्रकलाको उत्कृष्टतालाई साकार गर्ने केही विशिष्ट तत्वहरूमध्ये हाम्रो शास्त्रीय आङ्गिक नापको अनुपात एक प्रधान तत्वको रूपमा रहेको छ । चित्रनिपुण चित्रकारको हातबाट नापको अनुपात एक प्रधान तत्वको रूपमा रहेको छ । चित्रनिपुण चित्रकारको हातबाट लेखिएको भए तापनि या सूक्ष्म लेखाइले राम्रो जस्तो देखिए तापनि यदि त्यस चित्रमा शास्त्रीय अनुपातको हिसाबलाई बेवास्ता गरिएको छ भने त्यो चित्र कलापूर्ण हुनसक्दैन । कलापूर्ण नभएको चित्रले यद्यपि साधारण जनताको हृदयलाई आह्लादित बनाए तापनि कला पारखीहरूको हृदयलाई संतुष्ट बनाउन सक्दैन । कलापूर्ण प्रतिमाको कुनै चित्र बनाउन विशेष गरेर युक्तिले स्थान पाउनु पर्दछ । युक्ति भनेको आङ्गिक नाप प्रमाणको ठीक ठीक अनुपात र विशिष्ट रोचक आकार प्रकारले मात्र प्रादुर्भाव हुने हुन्छ । अर्थात् कलापूर्ण प्रतिमाको चित्रणले हाम्रो मनलाई आकर्षित गर्दछ । मनलाई सुखपूर्वक आकर्षण गर्ने वस्तु ठीक-ठीक अनुपात र विशिष्ट रोचक आकार प्रकारमा सन्निहित भएको हुन्छ । यो कुरा, मनमा अनुकूल स्थिति पैदा गरी दिने हुनाले, सुन्दर भन्ने शब्दले व्यक्त गरिएको हुन्छ । यसकारण देवदेवीहरूको प्रतिमाका

सुन्दर चित्रहरूको निर्माणका लागि युक्तिले विशेष स्थान पाएको हुनुपर्दछ । यही कुरालाई बुझेर उहिलेका हाम्रा चित्रकारहरूले मूर्तिकारहरूले झैं आफ्नो कलात्मक वस्तुहरूको उच्चतालाई माथि पुऱ्याउन जुन युक्तिलाई अपनाएका थिए त्यो युक्ति हामी हाम्रो देशको यत्र तत्र भागमा संग्रहको रूपमा रहेका देवदेवीहरूको चित्रहरूमा देखिने विशेष शास्त्रीय आङ्गिक नापबाट, अर्थात् शरीरका हरेक अङ्गहरूमा हुनु पर्ने विभिन्न प्रकारका लम्बाइ चौडाइको हिसाबले अवगत गर्न सक्दछौं ।

वास्तवमा चित्रको विषय व्यापक रहे तापनि नेपाली चित्रकला आफ्नो परम्परागत प्रतीकवादको धारणाले पूर्णतया वैदिक र तान्त्रिक धर्म सम्बन्धी देवदेवीहरूको चित्राङ्कन गर्ने काममा विकसित भएको हामी पाउँदछौं । धार्मिक देवदेवीहरू अनेक आयुध, अनेक भुज, अनेक शिर तथा अनेक वस्त्राभरणहरूले अलौकिक जस्तो देखिए तापनि कुनै न कुनै ढङ्गको मानव आकृतिमा नै उत्रेका छन् ,जुन सबै पृथक् छन् । यिनीहरूको आङ्गिक नाप प्रमाणको अनुपात पनि भिन्नाभिन्नै छन् । मानव देहको छायामा उत्रेका देवदेवीहरूको विशेष अनुपातको दृष्टिले– नेपाली मूर्तिकलालाई झैं नेपाली चित्रकलालाई पनि आठ भागमा नै विभक्त गर्न सकिन्छ । अर्थात् उहिलेका चित्रकारहरू देवदेवीहरूको चित्राङ्कन गर्ने काममा स्वतन्त्र थिएनन् । जुनसुकै आकार प्रकारका देवदेवीहरूको चित्र बनाउन परे तापनि शास्त्रीय अनुपातको घेराबाट बाहिर जान सक्दैनथे । उहिलेको प्रचलन अनुसार सबै किसिमका देवदेवीहरू विशेष गरेर जम्मा आठ प्रकारका विभिन्न हिसाबको आङ्गिक नापमा वर्गीकरण गरिएका छन् । नेपालमा जति किसिमका अद्भुत ढङ्गका चित्रहरू बनेका छन् ती सबै चित्रहरू यिनै आङ्गिक नापको हिसाबमा अन्तर्भाव भएका छन् । जुन जुन चित्रकारहरूले यस शास्त्रीय आङ्गिक नाप प्रमाणलाई मिलाएर चित्रहरू बनाए ती चित्रहरू विशेष सुन्दर तथा लालित्यपूर्ण बनेका छन् । जसजसले यस शास्त्रीय नाप प्रमाणलाई अवहेलना गरे तिनीहरूको चित्र सुन्दर नभएको हामी पाउँदछौं । यो कुरा हामी पछि दोस्रो अध्यायमा, नेपाली चित्रकलाको उदाहरण सहितको अध्ययनको सिलसिलामा लेख्नेछौं ।

उहिलेको हाम्रो चलन चल्तीको भाषा अनुसार शास्त्रीय आङ्गिक

नापलाई "ताल" शब्दले पुकारेको छ । एक तालमा ९६ यवको अर्थात् जौको हिसाबले मान प्रमाण हुन्छ । यही हिसाबले साधारण मानिस सात तालमा हुनुपर्दछ । अर्थात् साधारण मानिसको चित्र बनाउँदा ६७२ जौको संख्यामा जति लामो हुन्छ त्यत्ति नै त्यसको लम्बाइ हुनुपर्दछ । एवं प्रकार बुद्ध, ब्रह्मा, विष्णु, ऋषि र राक्षसादिहरूका चित्र १० तालमा, देवीहरूको स्त्रीरूपको चित्र ८ तालमा, क्रोधरूप देवहरूको चित्र ६ तालमा, दाकिरूप देवहरूको चित्र ५ तालमा, वामनरूप देवहरूको चित्र ४ तालमा तथा गणेशको चित्र ३ तालमा निर्माण भएको हुनुपर्दछ । अरू साधारण चित्रहरू ७ तालमा नै निर्माण गरिन्छ । सेनापतिको चित्र ६ तालमा नै निर्माण हुने भए तापनि साधारण क्रोधरूपका देवहरूको ६ तालको हिसाबदेखि अलि फरक छ । यस प्रकारका आठ किसिमका नाप अनुसार वर्गीकरण गरिएका उपर्युक्त चित्रहरूको अङ्ग प्रत्यङ्गहरूको नाप पनि भिन्नाभिन्नै आफ्नो आफ्नो ताल अनुसार हुन्छ । यो कुरा परिशिष्ट १ मा दिएको तालिकाबाट हामी राम्ररी अध्ययन गर्न सक्दछौं ।

वास्तवमा यही नाप प्रमाणमा नेपाली मूर्तिकला झैं देवदेवीहरूको चित्राङ्कन गर्ने नेपाली चित्रकला पनि ऐतिहासिक कालदेखि विकसित भएको हामी पाउँदछौं । यद्यपि अपवादस्वरूप एक दुई प्रकारका चित्रहरू यस शास्त्रीय अनुपातबाट दूर रहे तापनि विशेष गरेर शैव, वैष्णव र बौद्ध आदि धर्महरूको माध्यमबाट उत्पन्न भएका अनेक प्रकारका निगम र आगम-मूलक देवदेवीहरू यसै तालको हिसाबमा लीन भएका छन् । यो कुरा नेपाली चित्रकलाको विकास-क्रमको अध्ययनको सिलसिलामा विशेष ध्यान दिन योग्य छ ।

आज विश्वको रङ्गमञ्चमा नेपाली कला जुन किसिमको मौलिकता र विशेषताले लोकप्रिय बन्न गएको छ, वास्तवमा त्यसको श्रेय त्यही शास्त्रीय आङ्गिक हिसाबमा नै निर्भर छ । नेपाली कलात्मक वस्तुहरूमा यदि ठीक ठीक हिसाबको युक्ति नभएको भए ती कलाकृतिहरू कुनै हालतमा पनि राम्रो र लोकप्रिय हुने थिएनन् । मानव देहको छायामा उत्रेका ती देवदेवीहरूको चित्रहरूमा सन्निहित भएका युक्तिलाई साकार गर्ने उपर्युक्त तालको हिसाब कुनै दैवी वरदान होइन । यो कलाकारहरूको अथक परिश्रमको फल

हो । आफ्नो कलाको उपासनामा अहर्निश डुबेका नेपाली कलाकारहरूलाई खूद आफ्नै मेहनत र बुद्धिले यो कुरा सिकाएको छ । नेपाली चित्रकलाको परम्परालाई बुझ्न यस्ता कुराहरूबाट परिचित हुनु अत्यावश्यक छ । विशेष गरेर कलाको दृष्टिले यो चित्र राम्रो या नराम्रो, प्रतिमा लक्षणले युक्त भएको वा नभएको भनी कलाको विवेचना गर्न तथा परम्परागत चित्रहरू निर्माण गर्न यसप्रकारको शास्त्रीय ताल-ज्ञानबाट अवगत हुनु आवश्यक छ । हाम्रो आफ्नो मौलिक परम्परा अनुसार नाप्ने माध्यम जौलाई बनाइएको छ । वास्तवमा जौ एक एकाईको हिसाब बुझाउने वस्तु मात्र हो । जौको हिसाबको आधारमा जुनसुकै वस्तु पनि नाप प्रमाणको-माध्यम हुन सक्दछ । जस्तै जौको हिसाबमा इन्च र सेण्टिमिटर आदिको माध्यम बनाए पनि हुन्छ । वास्तवमा नाप्ने माध्यम जुनसुकै कुरा भए पनि उपर्युक्त शास्त्रीय तालको हिसाबमा कुनै फरक आउँदैन । यो कुरा हाम्रो शास्त्रीय आङ्गिक अनुपातको हिसाबमा विचारणीय छ ।[1]

नेपाली चित्रकलामा प्रयुक्त रेखा र रङ्ग

कुनै पनि चित्रको रेखा आतमा हो र रङ्ग शरीर। वस्तु विशेषको भावात्मक रेखा रङ्गको र औचित्यपूर्ण संमिश्रणले नै सजीव चित्र बन्दछ । कुनै वस्तु विशेषको भावात्मक रेखा मात्रले पनि चित्र बन्न सक्दछ । तर त्यस्ता चित्रहरू छायाँ मात्रका चित्र बन्दछन् । वास्तविक चित्र हुन सक्दैनन् । वास्तविक चित्र त्यही हो जसमा भावात्मक रेखा र रङ्गको संमिश्रणले कुनै वस्तुस्थितिको बोध हुने आकृति अङ्कित भएको हुन्छ । हाम्रो प्राचीन परम्परा अनुसार कुनै पनि धार्मिक देवदेवीहरूको चित्र र मानव चेहराको चित्र त्यही भावात्मक रेखा र रङ्गको औचित्यपूर्ण संमिश्रणले बन्ने भएता पनि आधुनिक चित्रहरूमा जस्तै ती चित्रहरूमा रेखा र रङ्ग सर्वात्मना परस्परमा लीन भएका हुँदैनन् । प्रायः हरेक चित्रहरूमा रेखा र रङ्ग अन्योन्याश्रित भएर पनि छुट्टिएका हुन्छन् । यद्यपि यी दुवै तत्त्वको संयोगले नै चित्रात्मक भाव अभिव्यक्त भएको हुन्छ ; यो कुरा नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा ज्यादै मार्मिक छ। वास्तवमा रेखा र रङ्गको संबन्धलाई पृथक रूपमा देखाउने

१. परिशिष्टमा हेर्नुहोस् ।

उहिलेको हाम्रो चित्रप्रणालीमा विशेष गरेर मानसिक दृष्टि र भौतिक दृष्टि विचारणीय छन् । चर्मचक्षुद्वारा देखिने कुरा भौतिक दृष्टिको विषय बनेको छ तथा मनद्वारा देखिने कुरा मानसिक दृष्टिको विषय । मनको विषय रेखात्मक हुन्छ र चर्मचक्षुको विषय वर्णात्मक । यी दुई तत्त्वहरू पृथक् जस्तो रहे तापनि सर्वात्मना पृथक् छैनन् । मानसिक कल्पनाले अनेक रेखात्मक जगत्को सृष्टि हुन सक्दछ तापनि चर्मचक्षुद्वारा हुने ज्ञानको परिधिबाट दूर हुनसक्दैन । किनभने चर्मचक्षुको रूप नौलो हुनसक्दछ । यही कुरामा हाम्रो चित्रकलामा देखिएको द्वैध रेखांकन प्रणाली आधारित भएको छ । द्वैध रेखांकन प्रणालीले वर्णविन्यासको अशुद्धिलाई ढाक्ने काम पनि गर्दछ ।

हाम्रो इतिहास आजसम्मको खोजी अनुसार लिच्छविकालदेखि शुरू हुन्छ । बुद्धको समय लिच्छविकालभन्दा प्राचीन छ । तर हाम्रो इतिहासमा बुद्धको समयदेखिको ऐतिहासिक घटना क्रमबद्ध हुन सकेको छैन । वास्तवमा क्रमबद्ध इतिहास लिच्छविकालदेखि नै शुरू हुन्छ । लिच्छविकालमा लेखिएका वास्तविक पटचित्र, ग्रन्थचित्रहरू देखापरेका छैनन् । सम्भवत: त्यस्ता चित्रहरू चित्रको भौतिक माध्यम कमजोर हुनुको फलस्वरूप मक्किएर, जीर्णशीर्ण भएर, कीराले खाएर नष्ट भ्रष्ट भएका हुनसक्दछन् तथा त्यसबेला लेखिएका कुनै प्रकारका भित्तिचित्रहरूको पनि पत्तो छैन । यद्यपि लिच्छविकालका घरहरूको भित्ताहरूमा चित्रांकन गर्ने परम्परा थियो भन्ने कुरा इतिहासमा उल्लेख भएको छ । तर खेदको कुरा छ लिच्छविकालमा बनेका कुनै घर मन्दिरहरू पनि सद्दे अवस्थामा छैनन् । सबै भत्केर दुरवस्थामा यत्रतत्र मिल्किएका छन् । यसकारण लिच्छविकालीन नेपाली चित्रहरूमा प्रयुक्त भावात्मक रेखा र रङ्ग कस्ता थिए, यी दुइ तत्त्वको संबंध कसरी भएको छ, यसको हामी ठीक-ठीक अध्ययन गर्नसक्दैनौं । किनभने प्रामाणिक साधनको अभाव छ । तर मोटामोटी अध्ययनका लागि लिच्छविकालीन चित्रकलाको वास्तविकतालाई साकार गर्ने केही ऐतिहासिक साधनहरू उपलब्ध छन् । जस्तै लिच्छविकालमा कुँद्न लगाएका शिलापत्रहरू हाम्रो देशमा यत्रतत्र मिल्किएका छन् । उहिलेको परम्परा अनुसार अधिकाँश ती शिलापत्रहरूको शिरोभागमा कुनै न कुनै भावात्मक वस्तुहरू रेखाद्वारा राम्ररी कुँदिएका हुन्छन् । ती रेखाद्वारा कुँदिएका वस्तुहरूमा साँढे, मृग,

देवदेवीहरू, चक्र, घण्टा, बञ्चरो, त्रिशूल आदि दर्शनीय छन् । यी साँढे, मृग आदिका रेखामय आकृतिहरूको भाव मानव मस्तिकको दृश्यरूप जगत्को अभिव्यक्तिसंग ज्यादै संन्निकट रहेको छ । वास्तवमा लिच्छविकालीन चित्र-कलाको वस्तुस्थितिको अध्ययनको प्रकरणमा चित्रको आत्मामा यी साँढे, मृग आदिको रूपमा कोरिएका रेखाहरू नै सर्वप्रथम प्रामाणिकताको दृष्टिले विचारणीय छन् । यी रेखाहरूद्वारा व्यक्त भएको भाव अधिकांश वास्तविक बनेको छ । प्रतीकात्मक जटिलताले त्यतिको प्रभावित भएको देखिंदैन तथा लिच्छविकालमा बनेका प्रामाणिक भव्य मूर्तिहरू हाम्रो देशमा उपलब्ध छन् । ती मूर्तिहरू सर्वप्रथम रेखात्मक चित्रहरूको माध्यममा नै कोरिने हुँदा लिच्छविकालीन सरल तथा वास्तविक स्थितिमा कोरिएका मूर्तिहरूको अवलोकनले पनि त्यसबेलाका चित्रकारहरूको कूचिकाको गति कस्तो थियो भन्ने कुरा सजिलैसंग अनुमान गर्नसकिन्छ ।

अर्को कुरा, लिच्छविकालीन चित्रकलाको अध्ययनको सिलसिलामा मूर्तिमाथिको चित्रण-पद्धति पनि विचारणीय छ । काठमाडौं उपत्यकामा लिच्छविकालदेखि ख्याति पाएका केही देवदेवीहरूमध्ये साँखुको वज्रयोगिनी, द्यौपाटनको जयवागीश्वरी र पाटनको रातो मत्स्येन्द्रनाथ पनि उल्लेखनीय छन् । यी देवदेवीहरूको मूर्ति माथि समय समयमा चित्रण गर्ने परिपाटी रहेको छ । मुख्य गरेर हाम्रो परम्परा अनुसार माटाका मूर्तिहरूमा चित्रण व्यवस्था अनिवार्य रहेको छ । हुनत धातु आदिका मूर्तिहरूमा पनि चित्रकारी गर्ने चलन छ । वास्तवमा यस्ता मूर्ति माथिको चित्रणकलामा भावात्मक रेखाको कुनै महत्त्व नरहे तापनि रङ्गको दृष्टिले ती विचारणीय छन् । लिच्छविकालीन चित्रहरूमा प्रयुक्त हुने रङ्गको वास्तविक ज्ञानको लागि यस्ता साधनहरू त्यतिको पर्याप्त नभए तापनि मोटामोटी ज्ञानको लागि यस्ता चित्रकारी भएका मूर्तिहरूलाई नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा उपेक्षा गर्न सकिंदैन । जयवागीश्वरी आदि उपर्युक्त लिच्छविकालीन मूर्तिहरू माथि प्रयुक्त रङ्गको अध्ययनले यो कुरा स्पष्ट हुन आउँछ कि उहिलेका अवस्थामा रेखा वास्तविक हुन खोजे तापनि रङ्ग वास्तविक स्थितिमा पुग्न सकेको थिएन । रातो , नीलो, पहेंलो, सेतो र कालो रङ्ग मौलिक रूपमा प्रयोग भएको छ तापनि प्रतीकात्मक विचारधाराले रङ्गको प्राकृतिक

वर्णविन्यासमा कुनै ठोस काम भएको देखिंदैन। तर लिच्छविकालको अन्त-पछि उपर्युक्त कुरामा केही परिवर्तन आएको हामी देख्दछौं । यस बेला बनेका अनेक किसिमका पटचित्र, भित्तिचित्र र ग्रन्थचित्रहरू उपलब्ध छन् । यी चित्रहरूको अवलोकनले यो कुरा स्पष्ट हुन आउँछ कि यसबेलाका चित्र-हरूमा रेखा र रङ्गको संबन्ध कुन तत्त्वमा आधारित हुन गएको छ ।

हाम्रो इतिहासमा लिच्छविकालपछि प्राचीन मल्ल कालको शुरू हुन्छ । यसबेला बनेका अधिकाँश चित्रहरूमा ग्रन्थचित्रहरूकै बाहुल्य रहेको छ । जसको मुख्य विषय तान्त्रिक दर्शनको साकारोपासना रहेको छ । यसकारण ग्रन्थचित्रहरूमा प्रयुक्त रेखा र रङ्ग दुवै प्रतीकात्मक बनेका छन् । जसको फलस्वरूप चित्रकलात्मक यी दुवै तत्त्वको अन्योन्याश्रय संबन्धले विशेष गरेर तान्त्रिक धर्मको महिमालाई बढाउने क्षेत्रलाई बढाएको छ । तान्त्रिक धर्मको जति जति उन्नति भयो त्यति त्यति चित्रकलात्मक रेखा र रङ्गको अन्योन्या-श्रय संबंधले आफ्नो क्षेत्र बढाउँदै लगेको कुरा मध्य मल्लकालमा बनेका अन-गिन्ती देवदेवीहरूको चित्रहरूले बताउँछन् । तान्त्रिक दर्शनको साकारोपास-नाका लागि मुख्यरूपमा कोरिएका ग्रन्थचित्रहरूको रेखा र रङ्गको भाव प्रती-कात्मक हुनुमा धेरै कारणहरू छन् । ती कारणहरूमा तान्त्रिक धर्मको जटिलता नै विशेष विचारणीय छ । तन्त्र मन्त्रको कुरा सरल छैन । अति दुर्बोध छन् । तर त्यस धर्ममा विश्वास गर्ने साधारण भन्दा साधारण भक्तजनहरू पनि त्यस धर्मको मार्मिक रहस्यबाट परिचित हुन लालायित हुनु स्वाभाविक कुरा छ । यसकारण तान्त्रिक दर्शनको सिद्धान्तलाई प्रतिपादन गर्ने उहिलेका आचार्य-हरूलाई आफ्नो-आपनो दुर्बोध ज्ञानका कुराहरू सरल ढङ्गमा बोधगम्य बनाउन विवश भएर प्रतीकवादी सिद्धान्तमा ढाल्नु परेको छ। जस्तै सुख मनुष्य मात्रको अभीष्ट विषय छ। तर कुनै स्थितिमा पनि यस जिन्दगीमा मानिसलाई स्थायी सुख हुँदैन । यही स्थायी सुख शान्तिका लागि उहिलेका हाम्रा दार्शनिकहरूले महासुख-मुक्ति, निर्वाण आदिको कल्पना गर्नथाले । जनताले यस कुरामा असीम विश्वास र आस्था देखाए । तर मुक्तिमा निर्वाण-को स्थितिलाई कसरी सम्झाउने ? यो प्रथा ज्यादै मार्मिक हुनगयो । आखिर यही प्रश्नको उत्तरका लागि अनेक कुराको प्रतीकात्मक लौकिक भावनाले अलौकिक महासुख या निर्वाणको साधना गर्ने आकृतिहरू अङ्कित हुनथाले ।

ती आकृतिहरू शिवशक्ति या प्रज्ञोपायको मानवीय चेहरामा उत्रेका अलौकिक चित्रहरूमा देख्दछौं । यही तथ्य कुराको आधारमा तान्त्रिक धर्मले हाम्रो मुलुकमा ठूलो प्रभाव जमाएको बेला हाम्रो चित्रकलाको रेखा र रङ्ग दुवै पूर्णतया प्रतीकवादमा ढल्केका छन् । यही प्रतीकवादको परम्पराको फल-स्वरूप चित्रमा कुनै पनि व्यक्तिको हुबहू चेहरासंग सम्बन्ध रहेन । किन्तु त्यस व्यक्तिको व्यक्तित्त्व, काम, पेशा र पद आदिको लाक्षणिक तत्वहरू नै साकार हुने भयो । यही हेतु कुनै बखतका कुनै राजाको या सेनापतिको चित्रलेखन गर्दा त्यसबेलाको व्यक्तिगत चेहरासंग कुनै सम्बन्ध रहेन किन्तु प्रतीकवादी मनोवृत्तिले कुनै मानव चेहरामा कुनै नामधारी राजाको लाक्षणिक तत्त्वहरूमात्र समावेश गरिदिए पुग्ने भयो । यही कुराको परम्पराले रेखात्मक मानव-चेहरामा कुनै बखत केही कलाकारहरूले अर्ध चेहरामात्र अङ्कित गर्ने बानी गरे; कुनै बखत तृतीयाँश मात्र अङ्कित हुने चेहराहरू पनि देखिन थाले । आँखा-को रेखा कतै मृगको, कतै माछाको र कतै कमलको तुलनामा कोरिए, आँखी भूइँको अर्धवृत्ताकार रेखा कतै पूर्ण धनुषाकार भयो । एक गोहीको काँडेदार पुच्छर घुँम्रिदै घुँम्रिदै लता-प्रतानादिको आकृतिमा परिणत हुँदै गयो । आगाको उर्ध्वमुखी ज्वालामा नै अनेक बुट्टाहरू देखिन थाले । यसप्रकार अनेक किसिमका प्रतीकात्मक रेखाहरूले वस्तुस्थितिको प्राकृतिक रूप मल्ल-संस्कृति अनुसार कलात्मक हुँदै गयो । वास्तवमा नेपाली चित्रकलाको शैली विषयको अध्ययनका लागि यसप्रकारका प्रतीकात्मक रेखाहरू अति उपयोगी छन् । तथा प्रतीकात्मक रङ्गको वर्णविन्यासले पनि कुनै बखतका कलाकारहरूको तुलिकालाई पहिचान गर्न सकिन्छ ।

मुख्यतया तान्त्रिक दर्शनको साकारोपासनाका लागि निर्माण भएका विभिन्न किसिमका देवदेवीहरूको चित्रहरूमा प्रयुक्त प्रतीकात्मक रङ्गको वर्णविन्यासको ज्ञान ज्यादै दुर्बोध रहेको छ । कतै भौतिक दृष्टिले रातो अग्निको, पहेंलो पृथ्वीको,नीलो आकाशको, कालो वायुको र सेतो पानीको प्रतीकस्वरूप प्रयोग गरिएका भए; कतै तान्त्रिक भावनाको दृष्टिले रातो संज्ञाको, पहेंलो वेदनाको, नीलो विज्ञानको, कालो संस्कारको र सेतो रूपको प्रतीकस्वरूप प्रयोग गरिएको छ । एवं प्रकार नीलो विशुद्ध धर्म धातुज्ञानको,

पचपन्न-झ्याल अगाडिको विश्वनाथ (पशुपति) मन्दिर

सेतो श्रादर्श ज्ञानको, पहेंलो समता ज्ञानको, रातो प्रत्येवेक्षण ज्ञानको तथा कालो कृत्यानुष्ठान ज्ञानको दृष्टिमा पनि प्रयुक्त भएको छ । साथै वैदिक विचारधारामा पनि प्रतीकात्मक रङ्गको वर्णविन्यास श्राफ्नै ढङ्गको छ । जस्तै रातो क्रोधको, पहेंलो श्रद्भुतको, नीलो वीभत्स रसको, कालो भयानकताको र सेतो शान्त भावको विचारधारामा प्रयुक्त हुन्छ । यसप्रकार श्रनेक मौलिक रङ्गको प्रयोग हुन्छ । त्यस्तै श्ररू-श्ररू किसिमका गौण रङ्गहरूको प्रयोग पनि यस्तै विचारधारामा भएको छ । नेपाली चित्रकलाको वास्तविक स्थितिबाट श्रवगत हुन यस्ता मौलिक कुराहरूबाट परिचित हुनु श्रत्यावश्यक छ । यद्यपि कुन-कुन समयका चित्रहरूमा कुन-कुन रङ्गहरू कस्तो कस्तो विचारधारामा ढल्केका छन्, यस कुराको ठीक-ठीक श्रध्ययन हुनु ज्यादै कठिन विषय छ । किनभने नेपाली चित्रकलामा यसको प्रयोग शुद्ध रूपमा एक-एक विचारधारामा भएको छैन । वर्णसङ्कर प्रयोग भएको छ । तर नेपाली चित्रकलाको पृष्ठभूमिमा प्रयोग हुने रङ्गहरूको ज्ञानका लागि उपर्युक्त कुरा विचारणीय छ ।

यसप्रकार नेपाली चित्रकलामा प्रयुक्त रेखा र रङ्ग श्राफ्नै सामयिक विचारधारामा श्रगाडि बढेको छ । श्राधुनिक दृष्टिकोणले विचार गर्ने भए नेपाली चित्रकला श्राध्यात्मिक र भौतिक तत्त्वको संयोग भने पनि हुन्छ । तर यस श्राध्यात्मिक र भौतिक तत्त्वको समन्वय धार्मिक साधनाको पृष्ठभूमिमा नै विकसित हुन सकेको छ । यसकारण श्राध्यात्मिक रेखाले बहुशिर, बहुभुजधारी मानव देहको निर्माण भए; भौतिक रङ्गले करुण, शान्त, विभत्स श्रादि रसको निर्माण हुनको फलस्वरूप यी दुई तत्त्वको संयोगले, विष्णु, करुणामय, महाकाल श्रादि देवदेवीहरूको सृष्टिले श्रनेक धार्मिक पृष्ठभूमि खडा भएको छ ।

उहिलेको हाम्रो चित्रण विधान

उहिलेका हाम्रा चित्रकारहरूको चित्रण विधान या चित्र लेख्ने तरीका भिन्नै किसिमको छ । पहिलेको रीतिस्थिति अनुसार देवदेवीहरूको चित्र तयार गर्नु पर्दा आरम्भदेखि नै अनेक धार्मिक विधिविधानहरू पुऱ्याउनु पर्दछ । चित्रहरूमा भव्यताको दृष्टिले पटचित्रको विशेष महत्त्व छ । पट-चित्रहरू तयार गर्न विशेष मिहीन र बाक्लो असल कपडाको आवश्यकता रहन्छ । यो कपडा जे पायो त्यसको हुँदैन, स्नानादिले शरीर शुद्ध गरेर बिना भोजनादिले बुनेको कपडा हुनुपर्दछ । उहिलेको जमानामा हाम्रो देशमा घर घरमा कपडा बुन्ने चलन थियो । यसकारण उहिलेका हाम्रा कलाकारहरूलाई उपर्युक्त कुराहरूको सुलभता थियो । त्यसपछि त्यस कपडामाथि लेख्ने पृष्ठभूमिमा सबभन्दा पहिले विशेष गरेर उहिलेको मौलिक रङ्ग निर्माण विधिले तयार भएको पूष्पादिको श्वेतरङ्गले अस्तरको रूपमा लेपन कार्य हुन्छ । यति भए पछि त्यस अस्तर लगाएको कपडामाथि शङ्खादिको लक्ष्य भागले विस्तारै विस्तारै घोट्ने काम हुन्छ । यसरी घोटिएर मिहीन र टल्कने भए पछि त्यो कपडा चित्र लेख्न लायकको माध्यम बन्न जान्छ । त्यसमाथि कुनै रङ्गले लेख्दा पनि फुल्ने र रङ्ग नलिने हुँदैन । यसप्रकार नेपाली चित्रण विधानका प्रकरणमा प्रारम्भिक काम हुन्छ ।

यसपछि आफ्नो-आफ्नो विषय अनुसार रेखांकन गर्ने काम शुरू हुन्छ । चित्रकारले आफ्नो कुची कलम चलाउनुभन्दा पहिले केही धार्मिक विधिहरू सम्पन्न हुनु आवश्यक छ । जस्तै सबभन्दा पहिले एक धार्मिक अनुष्ठानको समारोहमा आफ्नो कुनै व्रतहोमादिको उत्सव या तान्त्रिक दर्शनको साकारो-पासना अथवा उष्णीष विजयोत्सव आदि कुनै अभीष्ट कामको लागि निर्माण हुन लागेका चित्रहरूको लेखक चित्रकारको गण्यमान्य व्यक्तिहरूको समक्ष

हस्तपूजा हुन्छ । वास्तवमा हस्तपूजा गर्नु एक प्रकारको कलाकारको सम्मान गर्नु हो । यसबाट कुनै पनि कलाकारको हौसला बढ्नु स्वाभाविक कुरा छ । सन्तुष्ट मन लिएर आफ्नो काममा दत्तचित्त हुने कलाकारहरूबाट उत्कृष्ट रचनाहरूको निर्माण हुने स्वतःसिद्ध छ । यस कुरालाई हाम्रा उहिलेका कलाकृतिहरूको उत्कृष्टताले प्रमाणित गरिदिएको छ । हस्तपूजाको विधि समाप्त भएपछि चित्रकार आफ्नो विद्या बुद्धिले भ्याएसम्मको मेहनतले भव्य चित्रहरूको निर्माण गर्ने काममा संलग्न हुन्छ ।

चित्र लेख्ने कुनै आकृतिको कपडाको पृष्ठभूमिमा चित्रांकन गर्ने विषय कुन-कुन आधारमा समावेश गर्ने यो कुरा यहाँ विशेष विचारणीय छ । सबभन्दा पहिले जुनसुकै किसिमका चित्र तयार गर्नुभन्दा पहिले आफ्नो अभीष्ट भावको चित्रको प्रतिलिपि सानो आकारमा तयार गरिन्छ । यो कुरा अनुकरणात्मक चित्रकारितामा लागु हुँदैन । किन्तु मौलिक चित्रहरू निर्माण गर्दा यो नियम उहिलेका कलाकारहरूले अनुशीलन गरेको कुरा अद्यापि उपलब्ध यस्ता रेखात्मक साना-साना प्रतिलिपिहरूको अधिक संख्याले बताउँछ । यसप्रकार अभीष्ट ढङ्गमा प्रतिलिपि तयार भएपछि उपर्युक्त विधिले अस्तर लगाएको कपडामाथि रेखागणितको आधारमा त्रिकोण, षट्कोण, चतुष्कोण, अष्टकोण, पूर्णवृत्त र अर्धवृत्तद्वारा ठूलो सानो आकृतिमा स्थान ग्रहण गर्ने काम हुन्छ ।

यसप्रकार ठीक-ठीक हिसाबमा यो-यो ठाउँमा यो-यो विषय राख्ने भन्ने निश्चय भएपछि आफ्नो-आफ्नो ध्यान अनुसार उतारिएका देवदेवीहरूको प्रतिमा लक्षणको आधारमा यथास्थान चित्रांकन गर्ने विषयका देवदेवीहरूको रेखांकन गर्ने कार्य प्रारम्भ हुन्छ । प्रायः उसबेला रहस्यमय तान्त्रिक दर्शनका मौलिक चित्रहरू निर्माण गर्दा चित्रकार एक्लै हुँदैनथ्यो । तान्त्रिक धर्मका आचार्यहरूले चित्रकारलाई अनेक मुद्रा, हाव भाव आदिको कुराहरू सम्झाएर सहयोग गरिरहन्थे । किनभने चित्रकार केवल कुची र कलम चलाउने काममा नै निपुण हुन सक्दछ, दार्शनिक तत्त्वहरू प्रख्यात गर्ने काममा उ विज्ञ हुन सक्दैन । यही कारण भैरवानन्द र कुबजिकादेवी जस्ता महान् दार्शनिक विचारकका भव्य चित्रहरू हाम्रो देशमा निर्मित हुन सके । यस चित्रको

विषयमा दोस्रो अध्यायमा विशद व्याख्या गरिएको छ । यदि चित्र लेख्ने काममा निपुण चित्रकार र विद्वान् आचार्यहरूको परस्परमा सहयोग नभएको भए अवश्यमेव हाम्रा उहिलेका कलाकृतिहरू उच्चकोटिका हुने थिएनन् । यसप्रकार विद्वान् आचार्य र कुशल चित्रकारको सहयोगले सबै देवदेवीहरूको र ठाउँ ठाउँका रिक्तस्थानहरूको सजावटको लागि प्रयोग हुने लताप्रतानादिका बुट्टाहरूको रेखात्मक चित्रण भएपछि वर्णविन्यासको काम शुरू हुन्छ ।

उहिलेका हाम्रा कलाकारहरू आफूलाई चाहिने रङ्ग स्वयं आफैले बनाउँथे । विशेषत: हरितालबाट पहेंलो वासन्ती रङ्ग, हिङ्गुलबाट रातो सिम्रिक रङ्ग, चूनबाट सेतो रङ्ग,अङ्गारबाट कालो रङ्ग र तीलवृक्ष विशेषको फलबाट नीलो रङ्ग बनाउँथे । यसको अतिरिक्त गेरू, सपेदा, कमेरो, सीसा र रातो माटो आदि खनिज द्रव्यहरूको शुद्ध प्रयोग र रासायनिक प्रयोगबाट अनेक रातो, सेतो, कालो आदि रङ्गहरू र लाहा, काफल, अमला आदि वनस्पति सम्बन्धी द्रव्यहरूबाट पनि रातो, कालो, आदि पक्का रङ्गहरू बनाउँथे । यी प्राकृतिक रङ्गहरूको आभा स्थायी बनाउन र चित्रकारीको लागि उपयोगी बनाउन उहिलेका हाम्रा कलाकारहरूबाट विशेष रङ्ग निर्माण विधिलाई पनि अपनाइएको देखिन्छ। जस्तै विशेष जातको ढुङ्गा पोलेर चून बनाइन्छ । तर त्यो चून सेतो धूलोको रूपमा रहे तापनि चित्रकारीको लागि उपयोगी हुँदैन, यद्यपि भित्तिचित्रहरूको निर्माण गर्दा लिउन लगाइएको पृष्ठभूमिमा यही चूनको बाक्लो स्तर लगाउने हाम्रो चलन छ । चूनबाट चित्रकारीको काम गर्न उपयोगी सेतो रङ्ग बनाउँदा आठ दश पटक तीव्र अग्निको रापमा चूनलाई भस्म गरेर सेतो फूलको न्यालसंग फिटेर खूब मिहिन हुने गरी घोट्नु आवश्यक छ। अनि पछि घाममा सुकाइन्छ । राम्ररी सुकेपछि फेरि फूलको न्यालमा मिलाएर खल गर्दैजानु र घाममा सुकाउनु पर्छ । यसप्रकार फुलको न्यालमा मिलाएर घोट्दै–सुकाउँदै गर्दा आठ दश पटकमा त्यो सेतो चूनको रङ्ग अत्यन्त मिहीन भएर सुक्दा आधुनिक तेल रङ्ग जस्तै टल्कने र हत्तपत्त पानीले पनि नछुने हुनजान्छ । यही विधानले अरू अरू

खनिज र रासायनिक रातो, पहेंलो आदि रङ्गहरू पनि बनाइएको हुन्छ । तर चूनको अतिरिक्त अरू रङ्गहरू बनाउँदा भस्म गर्नु आवश्यक छैन । तथा वानस्पतिक रङ्गहरूमा फुलको च्याल राख्नु आवश्यक छैन । केवल स्थायीपन ल्याउनलाई अलिकति गुँद जस्ता लस्सादार पदार्थहरूको संमिश्रण गरे पुग्छ । उहिलेका चित्रहरूमा प्रायः यस्तै रङ्गहरूको विशेष प्रयोग हुन्थ्यो । यसकारण उहिलेका चित्रहरूमा प्रयुक्त रङ्ग बाक्लो र टल्कने हुन्छ ।

हाम्रो चित्रण विधान अनुसार उपर्युक्त तरीकाले रेखाङ्कनको कार्य सकिएपछि वर्णविन्यासको काम यस्तै रङ्गहरुबाट आरम्भ हुन्छ । उहिलेको मनोवृत्ति अनुसार वर्गमा बाहेक कलाकारको मनमानी ढङ्गमा या प्राकृतिक दृश्यको आधारमा रङ्ग प्रयोग गर्ने काम हुँदैन । सबै देवदेवीहरूको लक्षण अनुसार रङ्ग प्रयोग गरिएको हुन्छ। मौलिक रङ्गको शुद्ध रूपमा प्रयोग हुने हुनाले कुनै मूर्ति रातो देखिए कुनै पहेंलो देखिने हुन्छ । रेखांकन भएको आकृतिमाथि लाक्षणिक रङ्गले समान अनुपातमा पोतेपछि त्यसमाथि नाक मुखहरू देखाउने गहनाहरू लगाउने वस्त्राभरणादिले सिंगार्ने आदि काम हुन्छ । तर गोलाइ देखाउन छायाको प्रयोग गरिएको प्राचीन चित्रहरूमा नाक मुख आँखा आदि देखाउने र वस्त्राभरणको प्रयोग गर्ने काम छायाको लागि प्रयोग हुने रङ्गले लेखिसकेपछि नै शुद्ध हुन्छ । छांयामा प्रयोग हुने रङ्ग प्रायः उही-उही रङ्गकै गाढा रङ्ग प्रयोग गर्ने या वासन्ती रङ्गमा छाया दिंदा रातो सधर्मी रङ्ग आदिको प्रयोग गर्ने हाम्रो चलन रहेको छ । यसप्रकार पूर्णतया वर्णविन्यासको काम सकिएपछि त्यस चित्रित वस्तुमाथि एकपटक फेरि शुद्ध र सूक्ष्म रूपमा रेखांकन गर्ने काम हुन्छ। यहीं हाम्रो परिपाटीले गर्दा कुनै पनि हाम्रा चित्रहरूमा रेखा र रङ्गको गति भिन्नाभिन्नै छुट्टिएका हुन्छन् । यसले उहिलेको चित्रकारितामा एक प्रकारको आध्यात्मिक र भौतिक कुराहरूको समन्वयलाई सङ्केत गर्दछ । यस ढङ्गमा अन्तिम रेखांकनको कार्य सकिएपछि पूर्णरूपमा चित्र तयार हुन्छ । यो चित्र आफ्नो अभीष्ट कुराको सिलसिलामा धार्मिक विधिद्वारा प्रतिष्ठा भएपछि मान्य चित्रको रूपमा परिणत हुनजान्छ । हाम्रो देशमा उपलब्ध धेरैजसो मौलिक पटचित्र-हरू यसप्रकार मान्यताप्राप्त भएका छन् । यस कुराको प्रमाणका लागि धेरै जसो मान्यताप्राप्त चित्रहरूको उल्लिखित अभिलेख आदि विचारणीय छन् ।

माथि चित्रण-विधानको प्रकरणमा विशेष गरेर मौलिक पटचित्रहरू निर्माण गर्ने उहिलेको परिपाटीलाई मुख्यरूपमा सङ्केत गरिएको छ । भित्ति-चित्र, ग्रन्थचित्र, काष्ठचित्र, धूलीचित्र र मूर्ति माथिको चित्रण विधानलाई छोइएको छैन । हाम्रो देशमा यस्ता चित्रहरू पनि धेरै मात्रामा यत्र तत्र कोरिएका छन् । भित्तिचित्रहरू निर्माण गर्दा सबभन्दा पहिले कुनै घर या मन्दिरको सर्दी नलाग्ने भित्ताहरूमा बज्र या मसीनो–मोटो लिउन लगाइन्छ । त्यसपछि सफा चूनले घोट्ने काम हुन्छ । त्यसमाथि कमेरोले पोत्ने काम हुन्छ । अनि त्यसमाथि द्वैध रेखांकन पद्धति र लाक्षणिक वर्णविन्यासको काम शुरू हुन्छ । भित्तिचित्रहरू निर्माण गर्ने खास विधानहरू छैनन् । तर विहार आदि ठाउँमा चित्रांकन गर्दा खास-खास ठाउँमा अभीष्ट देवदेवीहरू लेख्ने कुरा चाहिं विचारणीय छ । जस्तै मुख्य किसिमको देवगृहको बाहिर भित्तामा दाँया र बायाँ कुंभकर्ण र दशमुख रावणको चित्र लेख्नु या त्यस्तै किसिमको अरूहरू-को चित्र लेख्नु । ती चित्रहरूको संगसंगै विद्या, देवता र अनेक किसिमका पूजाका सामानहरूको चित्र लेख्नु । विहारको बाहिर-भित्र जडान भएका झ्यालहरू (आँखी झ्यालहरू) माथि आफ्नो इच्छा अनुसार यक्ष, तथा-गत र बोधिसत्वहरूको चित्र लेख्नु । देवगृहको मुख्य कक्षमा बोधिवृक्षको चित्र लेख्नु र दायाँबायाँ वरूण र अक्षाधिपको चित्र लेख्नु । बिहारको बाहिरी ढोकाको भित्रपट्टि दायाँ बायाँ भित्ताहरूमा अन्योन्याभिमुख पारेर महाचर महाँकालका चित्रहरू एकापट्टि लेख्नु र अर्को पट्टि हात्ती र राजाको चित्र लेख्नु । बाँकी ठाउँहरूमा राम्रो हुने ढङ्गले अनेक शुभलक्षणका बुट्टाहरूले सजाउनु आदि कुराहरू बिहारका भित्तिचित्रहरू निर्माण गर्ने प्रकरणमा उल्लेख भएको छ । भित्तिचित्र तयार गर्ने यो परिपाटी अद्यापि हाम्रा बिहार-हरूमा देखिन्छ । कुनै बिहारहरूमा तत्तत् स्थानमा सजाउने भित्ति चित्रहरू-का सट्टा मूर्तिहरू स्थापना भएको देखिए तापनि उपर्युक्त नियमहरूको उल्लंघन हुनसकेको छैन ।

ताडपत्रहरूमा र हरिताल लगाएको कागतहरूमा लेखिएको ग्रन्थहरूको बीच बीचमा लेखिने ग्रन्थचित्रहरूको र त्यस्ता ग्रन्थहरूको जिल्दस्वरूप राख्ने फल्याकको पृष्ठभूमिमा लेख्ने काष्ठचित्रहरूको निर्माण गर्दा खास कुनै नियम-हरूको पालना गर्ने विधानहरू कतै उल्लेख भएको देखिएको छैन । तर मूर्ति

माथि चित्रण गर्दा विशेष धार्मिक विधिलाई अपनाइन्छ । यी सब चित्रण विधानको अतिरिक्त धूलिचित्रण विधान भिन्नै किसिमको छ । धूलीचित्र कुनै रङ्गद्वारा लेखिंदैन । किन्तु विविध रङ्ग मिश्रित नरम ढुङ्गाको धूलोलाई विस्तारै विस्तारै हातले छरेर कुनै समतल पृष्ठभूमिमा चित्रकारीको काम गरिन्छ । वास्तवमा यस्तो चित्र स्थायी नहुने, चाँडै मेटिने र बिग्रने हुनाले त्यत्तिको छैन । तर ठूला ठूला तान्त्रिक धर्म कर्मको विधि विधानहरू हुँदा यस्ता धूलीचित्रहरू निर्माण गर्नु अत्यावश्यक मानिएको छ । बौद्धमार्गीहरू अद्यापि मर्नेवेलामा हुने कार्य क्रियाहरूमा समेत धूलीचित्रहरूको अनेक भावका देवताहरूको मण्डल बनाएर पूजा गर्दछन् । तर पूजा सकिएपछि त्यस्ता चित्रहरू नदीहरूमा बगाइन्छन् ।

यसप्रकार हाम्रो देशमा चित्र लेख्ने काम हुन्छ । तर उपर्युक्त चित्रण विधानका नियमहरूले उहिलेका जनसमाजको हृदयमा भिजेका चित्रकला सम्बन्धी सम्पूर्ण भावनाका तथ्य कुराहरू व्यक्त हुनसक्तैन । किनभने धर्ममा डुबेको हाम्रो चित्रण विधानको सिद्धान्त ज्यादै जटिल बनेको छ । कुनै कुनै ग्रन्थहरूमा उल्लेख भएका योगिनीहरूको चित्र लेख्दा वीर पुरूषहरूको रक्तादि समेत आवश्यकता पर्ने विधानहरू देख्दा हाम्रो मन किंकर्तव्यविमूढ हुनजान्छ । वास्तवमा यस्ता कुराहरू माथि उल्लेख गरिएको छैन । यसकारण माथि उल्लेख भएका मोटा मोटी चित्रण विधानहरूमा केवल कलात्मक भावनाहरूलाई मात्र सङ्केत गरिएको सम्झनु पर्दछ । यो कुरा नेपालीहरूको कलात्मक चित्रण विधानलाई हृदयंगम गर्न उपयोगी हुनेछ ।

नेपाली चित्रकलाको शैली विषयक पृष्ठभूमि

नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा शैली विषयक ज्ञान पनि अत्यावश्यक छ । खास खास समयमा देखिएका "वर्ण विन्यासको तरीका", "रेखांकनको परम्परा", "मानवचेहराको रूप", "बुट्टाहरूको प्रयोग", "वस्त्राभरणहरूको शोभा" र "चित्रको वास्तविक अभीष्ट" विषय र कलात्मक पृष्टभूमि आदि मौलिक कुराहरूको माध्यमद्वारा नेपाली चित्रकलामा शैलीको जन्म भएको छ । कुन कुन समय कस्तो कस्तो कलात्मक सधर्मी तत्त्वहरूको अधिक प्रयोग भएको थियो, यस कुराको ज्ञान शैली विषयक पृष्ठभूमिको अध्ययनले नै सम्पन्न हुनआउँछ । तर व्यापक रूपमा यस विषयमा अध्ययन गर्न प्रामाणिक साधनहरूको प्राय अभाव छ । यद्यपि भक्तपुरको चित्र संग्रहालय र छाउनीको म्यूजियममा प्रर्दशित केही चित्रहरू मध्यमल्लकालीन नेपाली चित्रकलाको शैली विषयको अध्ययनका लागि उपयुक्त छन्, तर त्यहाँभन्दा माथिका वीर पुस्तकालय, राष्ट्रिय पुस्तकालय आदि स्थानका केही ग्रन्थ चित्रहरू बाहेक अरू किसिमका प्रामाणिक चित्रहरू विरलै उपलब्ध छन् । सम्भवतः चित्रको माध्यम कमजोर भएको हुनाले सुरक्षाको दृष्टिले कतै कसैको गुप्त आगम गृहहरूमा या पूजा कक्षमा संग्रहित रहेका हुनसक्दछन् । तर सर्वसाधारण जनताको लागि त्यस्ता चित्रहरू दृश्य वस्तु हुन नसक्ने भएकोले वास्तविक अध्ययनका लागि प्रामाणिक चित्रहरूको अभाव ज्यादै विचारणीय छ । तथापि उपलब्ध केही प्रामाणिक साधनहरूको आधारमा भए पनि शैली विषयका मोटामोटी कुराहरूको अध्ययन गर्न नसकिने कुरा छैन । यसकारण तल क्रमशः उपलब्ध प्रामाणिक चित्रहरूका आधारमा नेपाली चित्रकला अन्तर्गत शैली विषयक आधारभूत माध्यमहरूको विषयमा चर्चा गरिएको छ । यसको अध्ययनले अप्रामाणिक चित्रहरूको वास्तविक समय निर्धारण गर्न बाटो खुल्नेछ ।

वर्णविन्यासको तरीका– लगभग हजार वर्ष पहिले लेखिएको चित्रदेखि लिएर आज भोलि लेखिएका चित्रसम्मको रङ्ग पोत्ने तरीकालाई गहिरिएर विचार गर्‍यौं भने त्यसमा हामीले अनेक सामयिक विभिन्नताहरू पाउँदछौं । यस वेलाको हाम्रो परिपाटी अनुसार उहिलेका हाम्रा कलाकारहरू वर्ण विन्यासको सिद्धान्तमा स्वतन्त्र थिएनन् । देवी देवताहरूको चेहरामा शास्त्र सम्मत लाक्षणिक प्रतीकात्मक रङ्गहरू कै प्रयोग गर्नु पर्दथ्यो । तर यो नियम देवमूर्तिहरूमा रङ्ग चढाउने कुरामा मात्र लागू हुने भएकोले अरू खाली ठाउँहरूमा रङ्ग लगाउने, बुट्टाहरू भर्ने, मानव चेहरा चित्रांकन गर्ने आदि काममा कलाकारहरूले मनमानी ढङ्गले वर्ण विन्यासको तर्जुमा गर्न सक्दथे । यसकारण खाली ठाउँमा र बुट्टाहरू भर्ने ठाउँमा देखिने रङ्गको दृष्टिले उहिलेका चित्रहरूमा विशेष गरेर वासन्ती रङ्ग र रातो रङ्गको अधिक प्रयोग गरेको हामी देख्दछौं । तर अठारौं शताब्दीको उत्तरार्धदेखि लेखिएका चित्रहरूमा यो कुरा देखिएको छैन । यसबेला लेखिने चित्रहरूको कलात्मक पृष्ठभूमिमा अधिकतया पहाड, आकाश, हिमालय आदि प्राकृतिक वस्तुहरू कोरिने नयाँ परम्परामा हाम्रा कलाकारहरूको मनोवृत्ति झुकेको हुनाले पहिले झैं खाली ठाउँमा या बुट्टा भर्ने ठाउँमा रातो र वासन्ती रङ्ग भरेर चित्रलाई उज्ज्वल बनाउने आवश्यकता रहेन ।

दशौं शताब्दीदेखि सोह्रौं शताब्दीसम्मका अधिकाँश चित्रहरूमा लेखिएका देवदेवीहरूका मूर्तिहरू प्रायः साना-साना रहेका छन्, यद्यपि पटचित्रको आकार ठूलो पनि हुनसक्दछ । त्यसकारण त्यस्ता साना-साना चित्र विषयका मूर्तिहरू स्पष्ट उठ्ने गरी प्रदर्शन गर्न त्यस्ता चित्रहरूमा उहि-लेको प्रचलन अनुसार तत् तत् रङ्गमा तत् तत् रङ्ग कै गाढा प्रयोग र कतै कतै सधर्मी रङ्गको समेत प्रयोग गरेर छायाँ दिने काम भएको छ । दशौं शताब्दीदेखि चौधौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा देवी देवताहरूको शरीरमा हलूका ढङ्गले मात्र छाया दिने काम भएको छ । तर त्यसपछिका चित्रहरूमा सधर्मी रङ्गको प्रयोग गरेर गाढा ढङ्गमा नै छायाँ दिने काम भएको छ । वर्ण विन्यासको क्रममा छायाँ दिने काम विशेष गरेर सोह्रौं शताब्दीसम्म मात्र रहेको छ । त्यसपछि क्रमशः उहिलेका चित्रकारहरूले छायाँ दिने काममा उपेक्षाभाव देखाएका छन् । अर्थात् सत्रौं शताब्दीदेखि पछि लेखिएका चित्रहरू-

मा छायाँ दिने काम क्रमशः हराउँदै आएको छ । यसमा धेरै कारणहरू देखिएका छन् । एक त यसबेला बन्ने चित्रहरू प्रथम स्थूल रूपमा छन् । स्थूलरूप चित्रमा छायाँ दिएर उठाउनु पर्ने आवश्यकता छैन । अर्को कुरा यस बेलाका कलाकारहरूमा विस्तार विस्तार धैर्य लोप हुन लागेको कुरा तिनीहरूको लावण्य र सूक्ष्मतारहित कलाकृतिहरूले नै बताउँछन् । यस्तो अवस्थामा अधिक मेहनतले सम्पन्न हुने छायाँको कामबाट उसबेलाका कलाकारहरू विमुख हुनु स्वाभाविक देखिन्छ । तर कमल र ज्वालावलीहरूमा भने छायाँ दिने काम अद्यापि चल्दै आएको छ ।

रङ्ग मिश्रण पद्धतिको दृष्टिले पनि सत्रौं शताब्दीको चित्रकारहरूदेखि परम्परामा विमुखता आएको देखिन्छ। हाम्रो परम्परामा मुख्यतया मौलिक रङ्ग जस्तै रातो, नीलो, पहेंलो, सेतो रङ्गकै शुद्ध रूपमा अधिक प्रयोग हुन्थ्यो । यसको अतिरिक्त मिश्रित रङ्गका रूपमा कतै कतै फिका हरियो वा गाढा जस्तो भावको हरियो पनि कलात्मक पृष्ठभूमिहरूमा प्रयोग हुन्थ्यो । तर सत्रौं शताब्दीदेखि रातो र पहेंलोमा सेतो मिलाएर बन्ने मानव चेहराको रङ्गको अतिरिक्त धेरै प्याजी रङ्ग जस्ता मिश्रित रङ्गहरू पनि नेपाली चित्रहरूमा प्रयोग गरिएको हामी देख्दछौं । मुख्यतया मौलिक रङ्गहरूमा सेतो मिलाउने प्रणालीले सत्रौं शताब्दीदेखि पछिका धेरैजसो चित्रहरू फुस्रो रहेका छन् । शैलीको दृष्टिले रङ्गहरूमा देखिने यी वर्ण विन्यासका तरीकाहरू नेपाली चित्रकलाहरूको प्रकरणमा विचारणीय छन् ।

रेखांकनको परम्परा– रेखा कुनै पनि चित्रको आतमा भएको हुनाले जस्तो रेखा त्यस्तै त्यसको दह संस्थान हुने हुन्छ । यसकारण समय समयमा फरक हुँदै आएका वास्तविक चित्रको आकृतिलाई सम्झन रेखाको गतिलाई बुझ्नु आवश्यक छ

दशौं शताब्दीदेखि चौधौं शताब्दीसम्मका अधिकांश चित्रहरूमा प्रयुक्त रखा त्यतिको लाक्षणिक ढङ्गमा प्रतीकात्मक हुन सकेको छैन । प्रायः सर्वत्र वास्तविक चित्रांकन गर्न रेखाको माध्यम रहेको छ । हात, खुट्टा, मुख, नाक, कान, आँखा र शरीरका भाव भङ्गिमाहरूको रेखांकन गर्दा प्राकृतिक ढङ्गमा विशेष गरेर लावण्यलाई साकार गर्ने दिशामा उहिलेका चित्रकारहरूको मनोवृत्ति झुकेको देखिन्छ । तर पन्ध्रौं शताब्दीदेखि अठारौं शताब्दीसम्मका

काठमाडौंमा मन्दिरको टुनाल कलाकृति

नेपाली चित्रकलामा देखिएको रेखाले उपर्युक्त प्राचीन मल्लकालको आफ्नो गतिलाई छोडेर पूर्णतया अवास्तविक लाक्षणिक प्रतीकवादलाई अङ्गालेको छ । यसबेला कोरिने रेखाहरूको टुप्पा प्रायः सर्वत्र कलात्मक ढङ्गमा कुटिल हुन गएको छ । तर सोह्रौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा प्राचीन मल्लकालीन रेखाको सूक्ष्मता र प्रभावोत्पादक लावण्य चाहिं उस्तै रहँदै आएको छ । यो कुरा यहाँपछिका चित्रहरूमा उस्तो देखिंदैन । वास्तवमा सोह्रौं शताब्दीको अन्तपछि नेपाली चित्रकारहरूको हातमा त्यो खूबी रहेन जुन खूबीले उत्पन्न भएको अतिसूक्ष्म र मनमोहक लावण्योत्पादक रेखाको गतिले उहिलेका हाम्रा प्राचीन चित्रहरूमा एक प्रकारको जादु जगाई दिन्थ्यो । हेर्ने दर्शकहरू मुग्ध हुन्थे, अलौकिक देवदेवीहरूको भाव भङ्गिमाले पनि लौकिक गति भावलाई पैदा गरी दिन्थे । यही कलात्मक खूबीको अभावमा विशेष गरेर सत्रौं शताब्दी-को उत्तरार्धदेखिका चित्रहरू क्रमशः तल गिरेका छन् ।

रेखा स्थिर छ । तर त्यस स्थिर रेखाले पनि गतिमत्त्वभावलाई साकार गर्न सक्नु कुशल कलाकारको कलाकारिता हो । हाम्रो देशमा उपलब्ध चित्रहरूको ऐतिहासिक विवेचनाको क्रममा विशेष गरेर, तेह्रौं शताब्दीका चित्रहरूको रेखा जति गतिशील भावमा कोरिएको छ त्यति अरू समयका रेखाहरूमा सजीव ढङ्गले गतिशीलभावलाई दर्शाउन कलाकारहरू सफल हुन सकेका छैनन् । यद्यपि दशौं शताब्दीदेखि सोह्रौं शताब्दीसम्मका चित्र-हरूको रेखामा पनि सूक्ष्म कलाको दृष्टि गिरेको छैन, यो कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ । रेखाको गतिमत्त्वभाव देवी देवताहरूको आकृतिमा भन्दा मानवाकृतिमा विशेष स्पष्ट ढङ्गले कोर्ने हाम्रो परम्परा रहेको छ । तर बाह्रौं र तेह्रौं शताब्दीमा यो कुरा छैन । मानवाकृति र देवाकृति दुवैमा एकनास संग रेखाले गतिमत्त्वभावलाई अङ्गाल्न कोशिश गरिएको छ । यसकारण यसबेलाका चित्रहरूमा जुन विभिन्न भाव भङ्गिमालाई दर्शाउने अङ्गसंस्थान-को रेखामा लावण्य देखिएको छ त्यो कुरा अरू समयका चित्रहरूमा देखिंदैन । वास्तवमा स्थिर रेखा भित्रको यही गतिमत्त्वभावको ज्ञान सत्रौं शताब्दी पछिका कलाकारहरूमा नहुनुको फलस्वरूप सुन पोतेर तस्वीरको आभा चम्किलो बनाए तापनि कुनै पनि चित्रको अङ्ग संस्थानको रेखामा गतिशील-ताको अभाव हुनगएको छ । यसबाट पहिले पहिलेका चित्रहरू झैं कुनै पनि

नेपाली चित्रकलामा देखिएको रेखाले उपर्युक्त प्राचीन मल्लकालको आफ्नो गतिलाई छोडेर पूर्णतया अवास्तविक लाक्षणिक प्रतीकवादलाई अङ्गालेको छ । यसबेला कोरिने रेखाहरूको टुप्पा प्रायः सर्वत्र कलात्मक ढङ्गमा कुटिल हुन गएको छ । तर सोह्रौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा प्राचीन मल्लकालीन रेखाको सूक्ष्मता र प्रभावोत्पादक लावण्य चाहिं उस्तै रहँदै आएको छ । यो कुरा यहाँपछिका चित्रहरूमा उस्तो देखिंदैन । वास्तवमा सोह्रौं शताब्दीको अन्तपछि नेपाली चित्रकारहरूको हातमा त्यो खूबी रहेन जुन खूबीले उत्पन्न भएको अतिसूक्ष्म र मनमोहक लावण्योत्पादक रेखाको गतिले उहिलेका हाम्रा प्राचीन चित्रहरूमा एक प्रकारको जादु जगाई दिन्थ्यो । हेर्ने दर्शकहरू मुग्ध हुन्थे, अलौकिक देवदेवीहरूको भाव भङ्गिमाले पनि लौकिक गति भावलाई पैदा गरी दिन्थे । यही कलात्मक खूबीको अभावमा विशेष गरेर सत्रौं शताब्दी-को उत्तरार्धदेखिका चित्रहरू क्रमशः तल गिरेका छन् ।

रेखा स्थिर छ । तर त्यस स्थिर रेखाले पनि गतिमत्त्वभावलाई साकार गर्न सक्नु कुशल कलाकारको कलाकारिता हो । हाम्रो देशमा उपलब्ध चित्रहरूको ऐतिहासिक विवेचनाको क्रममा विशेष गरेर, तेह्रौं शताब्दीका चित्रहरूको रेखा जति गतिशील भावमा कोरिएको छ त्यति अरू समयका रेखाहरूमा सजीव ढङ्गले गतिशीलभावलाई दर्शाउन कलाकारहरू सफल हुन सकेका छैनन् । यद्यपि दशौं शताब्दीदेखि सोह्रौं शताब्दीसम्मका चित्र-हरूको रेखामा पनि सूक्ष्म कलाको दृष्टि गिरेको छैन, यो कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ । रेखाको गतिमत्त्वभाव देवी देवताहरूको आकृतिमा भन्दा मानवाकृतिमा विशेष स्पष्ट ढङ्गले कोर्ने हाम्रो परम्परा रहेको छ । तर बाह्रौं र तेह्रौं शताब्दीमा यो कुरा छैन । मानवाकृति र देवाकृति दुवैमा एकनास संग रेखाले गतिमत्त्वभावलाई अङ्गाल्न कोशिश गरिएको छ । यसकारण यसबेलाका चित्रहरूमा जुन विभिन्न भाव भङ्गिमालाई दर्शाउने अङ्गसंस्थान-को रेखामा लावण्य देखिएको छ त्यो कुरा अरू समयका चित्रहरूमा देखिंदैन । वास्तवमा स्थिर रेखा भित्रको यही गतिमत्त्वभावको ज्ञान सत्रौं शताब्दी पछिका कलाकारहरूमा नहुनुको फलस्वरूप सुन पोतेर तस्वीरको आभा चम्किलो वनाए तापनि कुनै पनि चित्रको अङ्ग संस्थानको रेखामा गतिशील-ताको अभाव हुनगएको छ । यसबाट पहिले पहिलेका चित्रहरू झैं कुनै पनि

चित्र सजीव ढङ्गमा उत्रन सकेन । रेखाको यस स्थितिले पनि समय समयका कलाकारहरूको परम्परामा गहिरो असर पार्दै लग्यो । तसर्थ नेपाली चित्रकलाको शैलीभित्र यस कुराको माध्यम पनि विचारणीय हुनआएको छ ।

मानव चेहराको रूप– हाम्रो यहाँ मानव चेहरा कुन कुन समय कस्तो कस्तो ढङ्गमा लेख्दथे ? यस कुराको अध्ययनका लागि प्रामाणिक साधनहरूको ज्यादै कमी छ तथापि ग्रन्थफलकहरूमा लेखिएका र पटचित्रहरूको रूपमा कोरिएका मानव चेहराहरूबाट उसबेलाको कलाकारहरूको केही परम्परालाई हामी बुझ्न सक्दछौं । प्राय: दशौं शताब्दीदेखि सत्रौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा मानव चेहराहरू सपाद-अर्ध चेहरामा नै कोरिएका छन् । हुनत एघारौं, बाह्रौं र तेह्रौं शताब्दीका अधिकांश देवाकृतिहरू पनि सपाद-अर्ध चेहरामा नै कोरिएका छन्, जुन पछि देखिंदैन । पन्ध्रौं शताब्दीभन्दा पहिले लेखिएका मानव चेहराहरू सपाद-अर्ध चेहरामा नै देखिए तापनि चेहराको नाक मुखमण्डलबाट बाहिर निस्केको छैन र चिउँडो पनि त्यत्तिको गोल परी उठेको छैन । तर पन्ध्रौं शताब्दी पछिका सपाद-अर्ध चेहरामा नाक क्रमश: चुच्चो हुँदै मुखमण्डलबाट बाहिर निस्कन थालेको छ । चिउँडो पनि गोल हुँदै बाहिर उठ्न लागेको छ । मानव चेहराको यो परम्परा सत्रौं शताब्दीसम्म रह्यो । तर अठारौं शताब्दीदेखि सपाद-अर्ध चेहराको आंशिक रूप क्रमश: बिलाउँदै पूर्णतया अर्धचेहराको मानव रूप देखिन थाल्यो । यो अर्ध चेहराको परम्परा झण्डै बीसौं शताब्दीको पूर्वार्धसम्म निश्चल भएर रह्यो । उन्नाइसौं शताब्दीमा यो परम्परा केवल मानव चेहरामा मात्र सीमित रहेन किन्तु देव मूर्तिहरूमा अर्ध चेहराको प्रभाव रह्यो । तर प्राचीन मल्ल कालमा एघारौंदेखि तेह्रौं शताब्दीसम्म सपाद-अर्ध चेहराको परम्पराले देव मूर्तिहरूलाई छोए तापनि प्राकृतिक अङ्ग विन्यासको दृष्टिले अत्यन्त लालित्यपूर्ण नै रह्यो । तर उन्नाइसौं शताब्दीका भ्रष्ट कलाकारहरूले देव मूर्तिहरूमा पनि अर्ध चेहराको परम्परा कायम गरे तापनि प्राकृतिक अङ्ग विन्यासको दृष्टिले कुनै लालित्यपूर्ण युक्तिलाई दर्शाउन सकेनन् । यसबाट यसबेलाका चित्रहरू स्वभावत: कलाको दृष्टिले हीन हुन पुगे । यी कुराहरू नेपाली चित्रकलाको विकासक्रमको अध्ययनमा दृष्टिगोचर हुन आउँछन् । वास्तवमा यस्ता कुराहरूले पनि नेपाली चित्रकलाको शैलीको विषयक ज्ञान

हासिल गर्न मदद गर्दछ ।

बुट्टाहरूको प्रयोग– कलात्मक शोभा बढाउनको लागि चित्रमा बुट्टाहरूको पनि प्रयोग हुन्छन् । विशेष गरेर उहिलेका चित्रहरूमा खाली ठाउँ भर्न प्रयोग हुने लता प्रतानादिका बुट्टाहरू र विभिन्न देवदेवीहरूको कोष्ठ छुट्याउन प्रयोग हुने तोरणद्वारका बुट्टाहरू नेपाली चित्रकलाभित्र शैलीका माध्यम बनेका छन् । किनभने जुन जुन समयका चित्रहरूमा जस्तो जस्तो ढङ्गका बुट्टाहरू देखिएका छन् त्यसको परम्परा कलाकारहरूमा शताब्दी-शताब्दी-सम्म रहनुको फलस्वरूप सधर्मी बुट्टाहरूको प्रयोग एक अंशमा शैलीभित्रै पर्न आएको छ ।

लता प्रतानादिका बुट्टाहरू प्रायः ठूला ठूला पटचित्रहरूमा अधिक प्रयोग हुन्छन् । प्राचीन मल्लकालमा लेखिएका ठूलाठूला प्रामाणिक पटचित्रहरू दुर्लभ हुनुको फलस्वरूप त्यसबेला प्रयोग हुने लता प्रतानादिका बुट्टाहरू कस्ता हुन्थे, यसको ठीक ठीक ज्ञान हुन सकेको छैन । ग्रन्थचित्रहरूमा यस्ता बुट्टाहरू कम मात्रामा प्रयोग हुन्छन् । तर ग्रन्थफलकको बाहिरी भागमा लेखिएका बुट्टाहरूको दृश्यले पन्ध्रौं शताब्दीमा लेखिएका पटचित्रहरूको बुट्टादेखि निकट सादृश्य रहेको कुरा स्पष्ट हुन्छ । पन्ध्रौं शताब्दीदेखि सत्रौं शताब्दीको पूर्वार्ध-सम्मका चित्रहरूमा देखिएका लता प्रतानादिका बुट्टाहरू प्रायः एक समानका देखिएका छन् । यी बुट्टाहरू प्रायः कुटिल गतिमा अति जटिल ढङ्गले घुँम्रेका हुन्छन् । यी बुट्टाहरू जति जटिल रहे तापनि हाम्रा प्राचीन पटचित्रहरूमा समान अनुपातले कोरिएका हुन्छन् । प्राचीन चित्रहरूमा यसको मिहीनता पनि त्यत्तिकै दर्शनीय हुन्छ, यद्यपि लता प्रतानादिका बुट्टाहरू हरेक समयका चित्र-हरूमा छन् । सत्रौं शताब्दी पछिका चित्रहरूमा पात पात छुट्टिने भद्दा लता प्रतानादिका बुट्टाहरू देखिए । एघारौं शताब्दीका चित्रहरूमा पनि त्यस्तै साधारण बुट्टाहरूको प्रयोग भएको छ । तर पन्ध्रौं शताब्दीदेखि सत्रौं शताब्दी-को पूर्वार्धसम्मका चित्रहरूमा एक समान देखिने मिहीन ढङ्गका कुटिल लता-प्रतानादिका बुट्टाहरूले त्यसबेलाको चित्रकारितालाई विशिष्ट बताएको छ ।

बुट्टाहरूको दृष्टिले तोरणद्वारको कलात्मक शोभा पनि त्यत्तिकै विचार-णीय छ । तोरणद्वारको दृश्य सबभन्दा पहिले बाह्रौं शताब्दीका चित्रहरूमा देखिएको छ । यहाँभन्दा पहिलेका चित्रहरूमा पनि तोरणद्वारको प्रयोग

भएको हुन सक्दछ । तर आजसम्मको अनुसन्धानमा त्यस्ता चित्रहरू देखिएका छैनन् । बाह्रौं शताब्दीका चित्रहरूमा देखिएका तोरणद्वार र त्यही समयका पाषाण चैत्यहरूमा कोरिएका तोरणद्वारहरू प्रायः एक समानका छन् । यस तोरणद्वारको चित्रण गर्दा सबभन्दा तल पूर्णकलशको रूप दिइएको छ । त्यसमाथि केराको बोट रहेको छ । कतै कतै केराको फल सहितको चित्रण भएको छ । यही आधारमा दाँया बाँया खम्भा स्तम्भ रहेका हुन्छन्, जसमाथि लहराको जस्तो पुच्छर हुने सर्पहरूलाई निल्न लागेको एक भयानक प्राणी विशेषको आकृति कोरिएको हुन्छ । यसप्रकारका तोरणद्वारहरू उहिलेका हाम्रा चित्रहरूमा अत्यन्त प्रिय वस्तुको रूपमा यत्र तत्र समावेश भएका छन् । यसको परम्परा बाह्रौं शताब्दीदेखि सोह्रौं शताब्दीसम्म एकनाससंग रहेको छ । पछि पछिका चित्रहरूमा प्रयोग भएका तोरणद्वारहरू क्रमशः भद्दा हुँदै आएका छन् ।

वस्त्राभरणको शोभा– नेपाली चित्रकलाको मुख्य विषय धार्मिक भएको हुनाले प्रायः हरेक चित्रमा देवी देवताहरूको आकृति अङ्कित हुनु अनिवार्य झैं रहेको छ । उहिलेको हाम्रो प्राचीन परम्परा अनुसार प्रायः देवी देवताहरूको शरीरमा गूढाङ्गलाई छोप्ने वस्त्र र प्रालम्ब बाहेक अरू किसिमका वस्त्रहरूको प्रयोग हुँदैनथ्यो । तर श्रीपेच, केयूर, कङ्कण आदि गहनाहरू चाहीं प्रयोग हुन्थ्यो । नेपाली चित्रकलाको विकासक्रमलाई गहिरिएर विचार गरेको खण्डमा यो कुरा देखिन आउँछ कि सबै समयका देवी देवताहरूको गहनाहरू एकनासका छैनन् । समय समयका आभूषणहरू पृथक् रहेका छन् । यही पृथक्ताले समय समयका चित्रकारहरूको परम्परालाई देखाइदिएका छन् ।

समयले अलिकति फरक हुने कुरा स्वाभाविक भए तापनि प्रायः दशौं शताब्दीदेखि चौधौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा एकै प्रकारका चुच्चो परेका जटा, मुकुट, करण्डक र किरीट र भद्दा बुट्टेदार केयूर, कंकण र हावामा उडेका प्रालम्बहरू देखिएका छन्, जुन आभूषणहरू उसबेलाका पाषाण मूर्तिहरूमा पनि एक समान देखिएका छन् । यो कुरा नेपाली मूर्तिकलाको विकासक्रममा देख्न सक्दछौं । तर एघारौं शताब्दीका चित्रहरूमा प्रयुक्त करण्डक र तेह्रौं शताब्दीको करण्डक अर्थात् स्त्रीहरूले लाउने मुकुट ज्यादै फरक देखिएका

छ । एघारौं शताब्दीतिरका करण्डक प्रायः एकमुखी रहेका छन् । चुल्ठो बाटेका केशश्रृङ्गारहरू राम्ररी देखिने ढङ्गका छन् । तर तेह्रौं शताब्दीका करण्डकहरू यस्ता छैनन् । केश जम्मै ढाकिने ढङ्गका मोतीका मालाहरू निधारमा लट्किरहेका करण्डक बनेका छन् । जटा मुकुट र किरीट पनि चुच्चो परेका बहुमुखी बने तापनि कानको माथिको भाग विशेष दर्शनीय बनेका छन् । एघारौं शताब्दीको मुकुटहरूमा कान माथिको यो भाग पनि विशिष्ट ढङ्गका छन् ।

पन्ध्रौं शताब्दीदेखि उपर्युक्त आभूषणहरूमा स्पष्ट ढङ्गमा अर्कै रूप देखिन थालेको छ । विशेष गरेर यस बेलाका जटामुकुट, किरीट, करण्डकहरू बहुमुखी बन्न गए तापनि प्राचीन मल्लकालमा झैं चुच्चो परेका छैनन् । कान-माथिको बुट्टा पनि फरक भएका छन् । केयूरको चुच्चो परेको बुट्टेदार जडान पनि अर्कै ढङ्गमा देखिन थालेका छन् । पहिले पहिलेका चित्रहरूमा यस्ता गहनाहरूमा रत्नादि जडिएको उस्तो व्यक्त हुँदैनथ्यो । तर पछिका चित्रहरूमा यी कुराहरू पनि स्पष्ट देखिएका छन् ।

वस्त्रहरूको दृष्टिले दशौं शताब्दीदेखि सोह्रौं शताब्दीसम्मका प्रालम्बहरू एकै प्रकारका रहेका छन् । यद्यपि क्रमशः प्रालम्बहरू हावामा उड्दै अनेक तह घुंगुरिन थालेका छन् । तर प्राचीन मल्लकालका चित्रहरूमा प्रयुक्त प्रालम्ब पातलो ढङ्गमा चित्राङ्कित भएका छन्, जुन कुरा पछिका चित्रहरूमा देखिंदैन । स्त्री रूप देवीहरूमा देखिएका रङ्गी-विरङ्गी जामाहरूमा कुनै परिवर्तन देखिएको छैन । तथा धोतीमा पनि कलाकारहरूको उस्तो ध्यान गएको देखिंदैन । सबै चित्रहरूमा प्रायः सामान्य प्रयोग भएको छ, यद्यपि अठारौं शताब्दी पछिका देवीहरूको शरीरमा चोलो पनि देखिन थालेको छ ।

उपर्युक्त वस्त्राभरणहरूको अतिरिक्त मध्य मल्लकालका देवदेवीहरूको चित्रहरूमा आभूषणको रूपमा अस्थिमय गहनाहरूको विशिष्ट ढङ्गमा प्रयोग भएका छन् । यो प्रयोग शैव देवदेवीहरूमा भन्दा बौद्ध देवदेवीहरूमा प्रचूर मात्रामा देखिएका छन् । अधिकाँश गोप्य ढङ्गका बौद्ध देवीहरू जामाको सट्टा यस्तै अस्थिमय आभूषणहरू ज्यादै मौलिक रहेका छन् ।

चित्रको अभीष्ट विषय– समय समयको प्रेरणाले विभिन्न समयमा विभिन्न किसिमका देवी देवताहरू चित्रको अभीष्ट विषय बनेका छन् ।

प्राचीन मल्लकालमा प्रायः धेरैजसो ग्रन्थचित्रहरू बनेका छन् । ती ग्रन्थचित्रहरूमा मुख्य रूपमा साकारोपासनाका लागि धेरै तान्त्रिक रहस्यमय देवदेवीहरू अभीष्ट विषय बनेका छन् । पन्ध्रौं शताब्दीदेखि सत्रौं शताब्दीसम्म बनेका उष्णीष विजयोत्सवका चित्रहरू अनगिन्ती देखापरेका छन् । सत्रौं शताब्दीदेखि उन्नाइसौं शताब्दीमा त्यस्तै प्रचूर मात्रामा साकारोपासनाका लागि अनेक आगममूलक र निगममूलक देवदेवीहरू चित्रको अभीष्ट विषय बनेका छन् ।

भित्तिचित्रको अभीष्ट विषय धार्मिक नै रहे तापनि यसमा मुख्यतया पुराण र जातकादिका कथानक घटनाहरूको प्राधान्य रहेका छन् । मल्ल राजाहरूको दरबारका भित्ताहरूमा प्रायः पुराणसम्बन्धी कथानक घटनाहरू कोरिएका छन् । यद्यपि कुनै कुनै राजाका जीवनीका मुख्य-मुख्य घटनाहरू पनि चित्रित भएको देखिएका छन् । तथा विहार आदि स्थानमा देखिएका भित्ति चित्रहरूमा अधिकाँश घटनाहरू जातक र बुद्धको जीवनीका कथाहरूबाट उतारिएका छन् । यसप्रकार समय समयमा अनेक भावनाका विषयहरू चित्रको अभीष्ट तत्व रहेका छन् ।

कलात्मक पृष्ठभूमि– नेपाली चित्रकलाको शैली विषयक पृष्ठभूमिमा उपर्युक्त अनेक माध्यमहरूको अतिरिक्त कलात्मक पृष्ठभूमि पनि एक विचारणीय तत्वको रूपमा रहेको छ । यस प्रसंङ्गमा केही तोरणद्वार र लताप्रतानादिका बुट्टाहरूको विषयमा चर्चा भइसकेको छ । वास्तवमा उहिलेका अधिकांश चित्रहरूमा यी बुट्टाहरू कलात्मक पृष्ठभूमिको रूपमा प्रयोग भएका छन् । तर यी कुराहरूको अतिरिक्त तान्त्रिक चित्रहरूमा देखिने रमशानको दृश्य, गोप्य नरहेको देवीहरूको साकारोपासनाका चित्रहरूमा देखिने पहाड, खोला, नाला, समुद्र, आकाश, चन्द्र, सूर्य, हिमालय आदिका दृश्यहरू सामाजिक चित्रहरूमा देखिने रूख, बगैंचा, बरण्डा आदिको दृश्य तथा अरू साना साना ग्रन्थचित्रहरूमा देखिने ज्योतिमण्डल ज्वालावली र फूलका दृश्यहरू विशेष दर्शनीय छन् ।

तान्त्रिक धर्ममा आधारित ठूला ठूला पटचित्रहरूमा वरिपरि श्मशानका दृश्यहरू कोरिएका हुन्छन् । यो दृश्य शैव तथा बौद्ध दुबै धर्मका चित्रहरूमा एकनास देखिएका हुन्छन् । यस दृश्यको जम्मा आठ भाग हुन्छन् । यसलाई

भ्रष्ट श्मशानको द्योतक मान्दछन् । यस भागमा वैराग्योत्पादक दृश्यहरू कोरिएका हुन्छन् । बहुमुखी कलाको दृष्टिले यी मार्मिक हुन्छन् । यस्ता दृश्यहरू नेपाली चित्रकलाको विकासक्रममा पन्ध्रौं शताब्दीदेखि सत्रौं शताब्दीसम्मका चित्रहरूमा अधिकतया प्रयोग भएका छन् । सत्रौं शताब्दीपछिका चित्रहरूमा कलात्मक पृष्ठभूमिको रूपमा प्रयोग हुने उहिलेका लताप्रतानादिका बुट्टाहरू क्रमशः बिलाइसकेका थिए । यसको ठाउँमा पहाड, आकाश, बादल, समुद्र आदिका दृश्यहरू अंकित भएका छन् । यी कलात्मक पृष्ठभूमिका दृश्यहरू क्रमशः विकास हुँदै सुन्दर ढङ्गमा कोरिन लागेको कुरा हामी चित्रहरूको सिलसिलामा देख्न सक्दछौं । तर अठारौं शताब्दीपछि सामाजिक चित्रहरूमा विशेष गरेर बरण्डा, बगैंचा, रूख आदि दृश्यहरू देखिन थालेपछि उपर्युक्त दृश्यहरू पनि धूमिल हुन थालेका छन् । यी सब कुराहरूको अतिरिक्त देवी देवताहरूको पृष्ठभूमिमा देखिने ज्वालावली प्रभामण्डलहरू पनि समय समयमा फरक हुँदै आएका छन्। प्राचीन चित्रहरूमा यस्ता प्रभामण्डलहरू साधारण ढङ्गले मात्र लेखिएका हुन्थे । तर पछिका चित्रहरूमा यस्ता प्रभामण्डलहरू रङ्गी विरङ्गी इन्द्रधनुषाकारमा देखिएका छन् । यसप्रकार नेपाली चित्रकलाको शैली विषयक पृष्ठभूमिमा अनेक कलात्मक कुराहरू माध्यमको रूपमा देखिएका छन् । वास्तवमा कुन कुन समय कलाकारहरूले कस्ता कस्ता कुराहरू आफ्नो कलाकृतिहरूमा समावेश गरेका छन् भन्ने कुरा बुझ्न उपर्युक्त केही मोटामोटी कुराहरूको आधारमा नेपाली चित्रकलाको वास्तविक विकास क्रमको इतिहास बन्नसक्दछ ।

दोसरो अध्याय

नेपाली चित्रकलाको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

पहिलो अध्यायमा नेपाली चित्रकलाको विषयमा संक्षिप्तमा भए पनि विविध दृष्टिकोणले विवेचना गरिएको छ। तर सबै पक्षलाई लिएर कलात्मक दृष्टिकोणमा व्याख्या गरिए तापनि ठाउँ ठाउँमा उल्लेख गर्नुपर्ने ऐतिहासिक सामानहरूको उल्लेख गरिएको छैन । ऐतिहासिक सामानहरूको उल्लेखविना माथि लेखिएका कुराहरू कहाँसम्म सत्य छन् भन्ने प्रश्नले पाठकहरूको हृदयलाई द्विविधामा पार्न सक्दछ । यसकारण यस दोस्रो अध्यायमा माथि उल्लेख भएका कुराको ऐतिहासिक पुष्टिका लागि केही आधारभूत प्रामाणिक साधनहरूको (चित्रहरूको) वर्णनात्मक व्याख्या गरिएको छ । सकभर माथिको कुरालाई पुष्टि गर्न अनुकूल हुने ढङ्गका प्रामाणिक चित्रहरूको आवश्यकता भएको हुनाले दोस्रो अध्यायमा खास गरेर ग्रन्थचित्र, पटचित्र, काष्ठचित्र, जन्म-पत्रिकाचित्र आदि विषय र विविध प्रेरणामा उद्‌भूत भएका चित्रहरू समावेश गरिएका छन् । समय समयका प्रामाणिक चित्रहरूको ज्यादै कमी भएको हुनाले शताब्दीको अन्तरलाई देखाउने जम्मा बाह्रवटा चित्रहरूको मात्र यहाँ व्याख्या गरिएको छ । संक्षिप्तमा भए पनि अवश्यमेव नेपाली चित्रकलाको विकासक्रमको सिलसिलालाई हृदयंगम गर्न यी विभिन्न प्रेरणा र विभिन्न माध्यमका चित्रहरू उपयोगी सिद्ध हुनेछन् ।

दशौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र

दृष्टिगोचर भएका नेपाली चित्रकलाका नमूनाहरू मध्ये दशौं शताब्दीमा लेखिएको एक ग्रन्थचित्र सबभन्दा पुरानो तथा प्रामाणिक चित्रको रूपमा उपलब्ध भएको छ । यहाँभन्दा पहिले लिच्छविकालमा लेखिएका चित्रहरू प्राप्त हुन सकेका छैनन् । भए पनि संभवत:कसैको संग्रहमा सुरक्षित होला । हजार वर्ष पुरानो यो चित्र 'प्रज्ञापारमिता' नामक ग्रन्थको दुबै जिल्दको आजकल पाटनस्थित महाबौद्ध मण्डलको अधिकारी शाक्यहरूको जिम्मामा रहेको छ । मूल्यवान ताडपत्रमा लेखिएको करीब १।। हात जति लामो यो हस्तलिखित ग्रन्थ नेपाल नरेश शङ्कर देवको समयमा ९७७ वि. सं. मा लेखिएको थियो । इतिहासको दृष्टिले शङ्कर देवको विषयमा कुनै तथ्य कुराहरू अन्वेषण हुनसकेको कुरा इतिहासमा उल्लेख भएको छैन । तथापि यस प्रज्ञापारमिता ग्रन्थमा स्पष्टसंग नेपाल सम्वत् ४० मा शङ्कर देवको विजय राज्यमा लेखिएको यो ग्रन्थ भन्ने प्रामाणिकता दर्शाएकोले गुणकामदेव भन्दा पहिलेका यी राजा हुन् भन्ने कुरा सिद्ध हुन्छ ।

उहिलेको जमानामा चित्रहरू लेख्दा हाम्रो देशमा विभिन्न आधारमा लेखिन्थे । त्यसमध्ये पुस्तक पुस्तिकाहरूको जिल्द काठको फल्याकमा लेखिने चित्रहरूको नमूनास्वरूप यस प्रज्ञापारमिता ग्रन्थस्थित हजार वर्ष पुरानो चित्र आजसम्म हाम्रो समक्ष सुरक्षित भएर रहेका देख्न पाउँदा, हर देशका कलाकारहरूको हृदयमा आनन्दको लहर उठनु स्वभाविकको कुरा छ । त्यसमा पनि विशेष गरेर नेपाली चित्रकलाको इतिहासलाई हृदयंगम गर्न इच्छा गर्ने जिज्ञासुहरूको लागि यो हजार वर्ष पुरानो चित्र देख्दा कस्तो सुखको अनुभव होला त्यो त स्वयं जिज्ञासुहरूले मात्र थाहा पाउने कुरा छ । यस चित्रको उपस्थितिले दशौं शताब्दीका नेपाली कलाकारहरूको हस्तकुशलता र त्यस बेलाको चित्रण गर्ने परिपाटीलाई राम्ररी दर्शाएको छ । यस चित्रको आधारभूत दुबै जिल्द काठको फल्याकहरूमा जम्मा अठारवटा देवी देवताहरू लेखिएका छन्। ती देवताहरूमध्ये पहिलो फल्याकमा पञ्चबुद्ध र चतुस्ताराका बसेका चित्रहरू तत् तत् बुद्ध र ताराहरूको ध्यानमुद्रा र वर्णमा लेखिएका छन्। तल्लो फल्याकमा प्रज्ञापारमिता, वज्रसत्त्व र बत्ति, फूल, शङ्ख आदि लिएका पूजा-देवीहरू चित्रित भएका छन् । यी देवी देवताहरूका वर्ण आपनो-आपनो

वर्णको मौलिकतामा नै दिइएको छ । तथापि रातो रङ्गको प्राधान्य देखिएको छ । रातो रङ्गको प्राधान्य विशेष गरेर ठाउँ-ठाउँमा प्रयुक्त अनेक आलंकारिक वस्तुहरू रातो भएकोले बनेको छ। यी चित्रहरूमा प्रतीकात्मक रङ्गहरूको राम्ररी प्रयोग भए तापनि चित्रको आतमा रेखाबाट दूर रहेको छैन । द्वैध रेखांकन प्रणालीको फलस्वरूप शरीरको अङ्ग अङ्गमा दिइएका बाहिरी रेखाहरू अतिसूक्ष्म र किंचित् कुटिलभावमा कोरिएका छन् । हरेक चित्रहरूको मनुष्यरूप पूर्ण चेहरामा रहेका छन् । आँखा, आखीभूइँ तथा नाक मुखको चित्रण पनि पूर्णतया प्राकृतिक बनेको छ । कुनै लाक्षणिक प्रतीकवादको भावनाले यसलाई विकृत बनाएको छैन । बुद्धको शान्तभावलाई दर्शाउन प्रयुक्त नयन पनि अति युक्तिसंगत बनेको छ । हात खुट्टाहरूको मुद्राको चित्रण पनि वास्तविक नै बनेको छ । तर शरीरको अनुपातमा शिरोभागको मोटाइ केही ठूलो बनेको छ । यस चित्रमा एक विशेष दर्शनीय कुरा पञ्चबुद्धको मुकुटादि आभूषणहरू बनेका छन् । बुद्धको प्रतिमा लक्षण अनुसार बुद्धको मूर्ति बनाउँदा वा चित्रद्वारा अङ्कित गर्दा अरू देवताहरूमा जस्तो कुनै किसिमको आभूषणहरूले सिंगारेको हुँदैन । केवल साधारण कषायवस्त्रको मात्र आवरण हुन्छ । यही कुरा हामी प्रायः हरेक बुद्धको मूर्तिमा पाउँदछौं । तर यस चित्रमा पञ्चबुद्धलाई दिइएको विशेष चुच्चो परेको मुकुट रत्नादि जटित ग्रैवेयक, भद्दा चुच्चो परेको बुट्टेदार जडाउ भएको केयूर आदि गहनाहरू देख्दा उसबेलाका चित्रकारहरूको वा चित्रलेखन दिने प्रेरकहरूको मनोवृत्तिलाई बुझ्न सक्दछौं । यस्ता किसिमका आभूषणहरू विशेष गरेर शैव देवदेवीहरूको मूर्ति या चित्रमा मात्र प्रयुक्त भएका देखिन्छन् । किन्तु यसरी बौद्ध धर्मका चित्रहरूमा पनि दशौं शताब्दीको चित्रकला प्रतिको मनोवृत्ति स्पष्ट भएको छ । सम्भवतः यो यस बेलाको विशेष क्रान्तिकारी धारा हुनु पर्दछ ।

यस चित्रमा अरू विशेषताको अतिरिक्त विभिन्न अङ्गहरूको मोटाइ र गोलाइ देखाउन प्रयुक्त तत् तत् रङ्गको तथा सधर्मी रङ्गको गाढापनले दिइएको छायाँ अति भावोत्पादक बनेको छ । सबै रङ्गहरू हजारौं वर्षको आयुमा पनि एक से एक टलकने र उज्ज्वल भई तरूणै बनेका छन् । यसले नेपाली चित्रकारिताको गरिमालाई व्यक्त गरिरहेको आभास हुन्छ । ताराहरू

र पूजादेवीहरूमा प्रयुक्त अनेक रङ्गीचङ्गी बुट्टेदार जामा र हावामा उडेका प्रालम्बहरू अति शोभनीय सामाजिक वस्तु बनेका छन्। तथा यी देवीहरूको पूर्णवयस्क स्त्रीभावले लच्केको सुडौल शरीरको स्थितिले चित्रकारको निपुण चित्रकारितालाई व्यक्त गरेको छ। यस्तो किसिमको शारीरिक भङ्गिमालाई दर्शाई कुनै इङ्गित भावलाई व्यक्त गर्नसक्नु साधारण कुरा होइन। यस्तो किसिमको विशेष भावपूर्ण कलानिपुण चित्रकारहरूको हातबाट मात्र जनसमक्ष आउन सक्दछ। यस प्रकार उपर्युक्त हजार वर्ष पुरानो ग्रन्थचित्र-को एक एक कलात्मक स्थितिले नेपाली चित्रकलाको प्राचीन कालदेखि आएको परम्परा र निपुणता स्पष्ट भएको छ। अत एव यो ग्रन्थचित्र दशौं शताब्दिको प्रामाणिक परिचायक चित्रकलाको रूपमा प्रस्तुत गर्न अति सवाङ्गपूर्ण कृति बनेको छ।

हुनत यो चित्र ताडपत्रहरूको अन्तरालमा लेखिएको नभई जिल्दरूपको काष्ठफलकमा लेखिएको हुनाले यो चित्रग्रन्थको संवत् अनुसार पुरानो हो भन्नमा कोही कलाविवेचकहरू हिचकिचाउँछन्। तर त्यसबेलाको मूर्तिकला र प्राचीन मल्लकालिक अरू समयका चित्रहरूको सधर्मी गुणलाई केलाएर अध्ययन गरेको खण्डमा उपर्युक्त शङ्का उपशङ्काहरू आपसे आप बिलाउने छन्।

एघारौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र

ठीक एघारौं शताब्दीभित्रै लेखिएको वास्तविक चित्र पाउन सकिएको छैन। किन्तु १११७ वि.सं. तिर लेखिएको एउटा ग्रन्थचित्र उपलब्ध भएको छ। वास्तवमा यो चित्र बाह्रौं शताब्दीमा गणना हुने भए तापनि एघारौं शताब्दीको निकट रहेको र त्यसबेला लेखिएको अरू चित्रहरू पाउन नसकेकोले १११७ वि.सं. तिर लेखिएको यही चित्रको यहाँ वर्णन गरिएको छ।

हाम्रो वीर पुस्तकालयको प्रदर्शन कक्षामा 'निस्वासतन्त्र' नामक एक प्राचीन ग्रन्थ प्रदर्शन दराजभित्र राखिएको छ। यो ग्रन्थ ताडपत्रमा लेखिएको छ। यस ग्रन्थमा टांगिएको परिचयपत्र अनुसार यो बहुमूल्य पुस्तक १११७ वि. सं. तिर लेखिएको थियो। यो ग्रन्थ शैव धर्ममा आधारित भएको हुनाले जिल्दरूपको काष्ठफलकमा लेखिएका चित्रहरू पनि त्यही अनुसार शैव

धर्ममा आधारित भएका छन् । संभवतः यस ग्रन्थको वीर पुस्तकालयमा आउनु भन्दा पहिले हिफाजत नभएको बुझिन्छ । किनभने काष्ठफलकमा लेखिएको चित्र उडेर धमिलो भइसकेको छ । यस चित्रमा देखिएका केही विशिष्ट तत्वहरूको कारण यो ग्रन्थचित्र उपर्युक्त दशौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र भन्दा मौलिक रूपको छ । काष्ठफलकको बीचमा ललितासनमा रहेको शिवपार्वतीको चित्र मुख्य अंकित भएको छ । त्यसको दायाँ बायाँ योगिनी-हरूका चित्रहरू अंकित छन् । यी योगिनीहरूको चेहरा सपाद अर्ध चेहरामा कोरिएका छन् । यसकारण कलाकारले चुल्ठो बाटेको केश श्रृङ्गारको दृश्य अंकित गरेको छ जुन विशिष्ट ढङ्गको छ । यिनीहरूले लाएका करण्डहरू पनि एकमुखी साधारण रङ्गका छन् । तर शिवजीको जटा-मुकुट साधारण छैन । चुच्चो परेको मुकुटको शोभा रहे तापनि कानमाथिको फूलको आकारको बुट्टा दशौं शताब्दीको बुट्टाभन्दा भिन्नै किसिमको छ । शिवपार्वती-को चित्रमा कोरिएको रेखा यद्यपि सूक्ष्म रहे तापनि चतुर्भुज योगिनीहरूमा देखिएको रेखा त्यत्तिको सूक्ष्म छैन । आँखाहरू पनि ठूलो आकृतिमा कोरिएका छन् । जुन शरीरको अनुपातमा मिल्दैन । प्रायः दशौं शताब्दीका चित्रहरूमा झैं यसमा पनि शिरोभाग अलिअलि ठूलो देखिएको छ । यसमा पनि रातो रङ्गको प्राधान्य रहेको छ । यद्यपि देवदेवीहरूको रङ्ग शास्त्रसंगत नै रहेको छ। छाया हलुका ढङ्गमा देखाइएको छ। कलात्मक बुट्टाको रूपमा देखिएको सामान्य ढङ्गका फूलहरू विशिष्ट छन् । शिवपार्वतीको चित्रमा बादलको पनि दृश्य रहेको छ । अरू वस्त्राभरणहरू सामान्य ढङ्गका छन् । यसप्रकार यो चित्र कोरिएको छ । यस चित्रको वस्तुस्थितिले अवश्यमेव एघारौं शताब्दीतिरका कलाकारहरूको कलाकारितालाई व्यक्त गर्दछ । यो कुरा स्पष्ट छ कि प्राचीन मल्लकालमा जटिल तन्त्र मन्त्रको प्रभाव हाम्रो चित्रकलामा राम्ररी फष्टाइसकेको भए तापनि मनुष्य रूप देवदेवीहरूको शरीर संस्थान त्यतिको अप्राकृतिक बनेको छैन । देवीहरूको रूपलाई पनि सपाद अर्ध चेहरामा कोरे तापनि त्यस आकृतिलाई मिल्ने प्राकृतिक शरीर संस्थानको दृश्य एघारौं शताब्दीका चित्रहरूमा देख्नु अवश्यमेव त्यसबेलाका कलाकारहरूको कुशलताको परिचायक हो । त्यसकारण निस्वासतन्त्रको चित्र सामान्य ढङ्गको भए तापनि नेपाली चित्रकलाको विकासक्रमको अध्ययनका लागि उपयोगी छ ।

यस चित्रको मुख्य विषय शिवपार्वतीको आकृति भएको हुनाले काष्ठ-फलकमा कोरिएको अरू देवदेवीहरूको चित्रभन्दा विशेष मेहनतले बीचको शिवपार्वतीको रूपलाई चित्रित गर्न कलाकारले कोशिश गरेको देखिन्छ। यसकारण पार्वतीलाई काखमा लिएर एकरूप भावमा विलीन हुन लागेको शिवपार्वतीको चित्र यद्यपि लौकिक रूपमा देखिए तापनि तान्त्रिक दृष्टिले पनि त्यत्तिकै माथिल्लो तहको भावना त्यसमा सन्निहित भएको छ। शिव पार्वतीको मिलन रूपको चित्र वास्तवमा मुक्ति या महासुखको द्योतक रहेको छ। दशौं शताब्दीदेखि हाम्रो देशमा शिव पार्वतीका धेरै पाषाणमूर्तिहरू बनेका छन्। त्यसमध्ये गुणकामदेव,रूद्रदेव र भोजदेव जस्ता एघारौं शताब्दी-का राजाहरूको समयमा बनेका शिव पार्वतीका प्रामाणिक मूर्तिहरू पाटनमा देखिएका छन्। कलाको दृष्टिले निस्वासतन्त्रको उपर्युक्त शिव पार्वतीको चित्र यी एघारौं शताब्दीका शिल्पकार र चित्रकारहरूको परस्परमा रहेको एकात्मकताको भावलाई अध्ययन गर्न अथवा त्यसबेलाको चित्रको या मूर्तिको प्रामाणिकतालाई मजबूत गर्न यसप्रकार तुलनात्मक दृष्टिकोणमा आधारित नेपालीकलाको अध्ययन विचारणीय छ।

बाह्रौं शताब्दीका ग्रन्थचित्र

हाम्रो देशमा सबै धर्मप्रति उहिलेदेखि समान आस्था रहेको छ। माथि चित्रकलाको प्रकरणमा बौद्ध धर्म र शैव धर्मको आधारमा लेखिएका चित्रहरू-को उल्लेख भइसकेको छ। अब बाह्रौं शताब्दीको अन्तरालमा लेखिएको वैष्णव धर्ममा आधारित चित्रको विषयमा यहाँ केही वर्णनात्मक विचार प्रस्तुत गरिन्छ।

विष्णुधर्म नामक एक प्राचीन ग्रन्थ वीर पुस्तकालयको प्रदर्शन कक्षमा राखिएको छ। त्यस पुस्तकको परिचय पत्रमा लेखिएको तथ्य अनुसार यो ग्रन्थ अभय मल्लको समय नेवारी संवत् २४० मा लेखिएको हो। यसकारण यस संवत्मा ९३७ जोड्दा ११७७ वि. स. हुन आउँछ। यो पुस्तक ताडपत्रमा लेखिएको छ। पुस्तकको काष्ठफलकमा शङ्ख, चक्र, गदा, पद्म लिएका विष्णुका मूर्तिहरू कोरिएका छन्। जम्मा एघार वटा उठेका चित्रहरू भिन्नाभिन्नै तोरणद्वारको अन्तरालमा देखाइएका छन्। दशवटा चित्रहरू एक

समानका छन् । यद्यपि ध्यान र वर्ण पृथक् रहेको छ । बीचमा चाहिं विक्रान्त विष्णुको चित्र अंकित भएको छ । अरू चित्रहरूभन्दा यो चित्र विशिष्ट ढङ्गको छ । यो चित्र र दशौं शताब्दीको चित्रमा धेरै समानता देखिन्छ । विष्णुको उठेको शरीरमा यद्यपि त्यत्तिको लालित्य छैन । यसमा पनि हात खुट्टा सानो भई किंचित् शिरोभाग ठूलो देखिएको छ । तथापि त्यत्तिको अप्राकृतिक छैन । रेखा पनि सूक्ष्म रहेको छ । चुच्चो परेको मुकुट भद्दा बुट्टेदार जडाउ सहितको केयूर आदि गहनाहरू दशौं शताब्दीको चित्रमा देखिएको आभूषण सरह नै बनेको छ । चम्किलो टल्कने ढङ्गको रङ्गमा कुनै परिवर्तन देखिएको छैन । हलुका ढङ्गमा छाया दिइएको छ । विक्रान्त विष्णुको मूर्ति वाहेक अरू मूर्तिहरू पूर्ण चेहरामा चित्रित भएका छन् । बीचको हरियो भावको विक्रान्तविष्णुको मूर्ति चाहिं सपाद अर्ध चेहरामा अंकित भएको छ । यस सपाद अर्धचेहरामा माथिको चित्रमा झैं नाक मुखमण्डलबाट बाहिर निस्केको छैन । बाह्रौं शताब्दीमा देखिएको यो चित्रले बाह्रौं शताब्दीकै मूर्तिकलासंग ज्यादै समानता राख्दछ । नेपाली मूर्तिकलाको विकास क्रममा बार्‍हौं शताब्दीतिर प्रद्युम्नकामदेव र वाणदेवको निर्माण भएका दुईवटा सूर्यका उत्तिष्ठावस्थाका मूर्तिहरू नयाँ शैलीमा देखिएका छन् । वास्तवमा उपर्युक्त विष्णुधर्मको काष्ठफलकमा चित्रित भएका विष्णुका उत्तिष्ठा-वस्थाका चित्रहरू पनि ती सूर्यका हात खुट्टा सानो भई लामो देखिने मूर्तिहरूसंग धेरै समान देखिएका छन् । हाम्रो मूर्तिकला र चित्रकलाको क्षेत्रमा देखिएको यो समानता विचारणीय छ ।

बाह्रौं शताब्दीको यस वैष्णव धर्ममा आधारित चित्रमा अंकित अरू कुराहरूको अतिरिक्त सबभन्दा तोरणद्वारको दृश्य अति दर्शनीय छ । यस तोरणद्वारको निर्माण ज्यादै रोचक लाक्षणिक ढङ्गमा भएको देखिन्छ । जस्तै सबभन्दा तल आधारको रूपमा पूर्णकलशको दृश्य अंकित छ । हाम्रो संस्कृति अनुसार पूर्णकलश पृथ्वीको द्योतक मानिएको छ । त्यस कलश माथि रम्भास्तम्भ रहेको छ । रम्भास्तम्भ उर्वर पृथ्वीको परिचायक हो । यही आधारमा दायाँ बायाँ पूर्णकलश माथिका रम्भास्तंभ रहेका छन् । त्यसमाथि कलात्मक बुट्टेदार पुच्छर भएका सर्पहरू निल्न लागेको एक भयानक प्राणी विशेषको चेहरा बीच केन्द्रमा रहेको छ । हाम्रो उहिलेको

प्रतीकवादी सिद्धान्त अनुसार सर्प पानीको द्योतक मानिएको छ, जुन पानीबाट बादल बन्छ । वादल शून्य आकाशमा विलीन भइरहन्छ । यही कुरा तोरणद्वारको कलात्मक घुंगुरिएको बुट्टेदार पुच्छर भएको सर्प र त्यस सर्पलाई निल्न लागेको भयानक प्राणी विशेषको चेहराले बताउँछ । हाम्रो उहिलेको परिपाटी अनुसार शिकार वस्तु विशेषको चित्रण गर्नुपर्दा केवल मुखमण्डलमात्रको रूप कोर्ने चलन रहेको छ । वास्तवमा सर्पलाई निल्न लागेको भयानक प्राणी विशेषको चेहरा यही कारण शून्य आकाशको द्योतक बनेको छ । यसप्रकार निर्माण भएको तोरणद्वारको चित्र बाह्रौं शताब्दीको चित्रकलाभित्र देखा पर्नु साह्रै रोचक रहेको छ । यसले उसबेलाका चित्रकार-हरूको मनोवृत्तिलाई व्यक्त गर्दछ ।

तेह्रौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र

कलात्मक विविधता र लालित्यको दृष्टिले तेह्रौं शताब्दी नेपाली चित्र-कलाको क्षेत्रमा ज्यादै महत्वपूर्ण छ । यसबेला लेखिएका अनेक भाव भङ्गिमाका ग्रन्थचित्रहरू उपलब्ध छन् । ती ग्रन्थचित्रहरू मध्ये राष्ट्रिय पुस्तकालयमा रहेको ताडपत्रमा लेखिएको 'अष्टसाहस्रिका' नामको ग्रन्थको चित्र र वीरपुस्तकालयको ताड पत्रमा नै लेखिएको 'प्रज्ञापारमिता' नामक ग्रन्थचित्र विशेष दर्शनीय छन् । अष्टसाहस्रिका नामको बौद्धग्रन्थ वि. सं. १२०९ मा लेखिएको थियो । यो समयमा आनन्द देव राजा थिए । यस ग्रन्थको बीच बीचमा ताडपत्रमा नै मञ्जुश्री र महामञ्जुश्रीका चित्रहरू लेखिए-का छन् । नेपाली चित्रकलाको विकासक्रममा यो चित्र दर्शनीय छ । यद्यपि यी चित्रहरू मलीन बनिसकेका छन् । तथापि चित्रहरूमा रहेका कलात्मक स्थितिमा कुनै किसिमको नराम्रो असर परेको छैन । चित्रहरूमा अंकित नाक, मुख, कान, आँखा आदि अङ्गहरू कुनै प्रतीकात्मक स्थितिमा छैनन् अपितु ठीक ठीक वास्तविक रूपमा नै दिइएका छन् । यसबाट तेह्रौं शताब्दीका चित्रकारहरू पनि प्रकृतिका नै उपासक थिए भन्ने कुरा बुझिन्छ । यद्यपि यिनीहरूको चित्रको उद्‌गमस्थल धार्मिक पृष्ठभूमिमा नै केन्द्रित रहेको छ । षड्‌भुज मञ्जुश्रीका चित्रहरू आफ्नो आफ्नो ध्यान मुद्रा र वर्णमा नै लेखिएका छन् । केन्द्रित रहेको मञ्जुश्रीका त्रिमुखमध्ये अगाडिको मुख

पूर्ण चेहरामा रहेको छ तथा अरू मुखहरू अर्ध चेहरामा छन् । यो मूर्ति एक अर्को तेह्रौं शताब्दीकै कालोत्तर तन्त्र नामक ग्रन्थस्थित त्रिमुख ब्रह्माको चित्रसंग दाँज्न सकिन्छ। यो ग्रन्थ वीर पुस्तकालयमा छ। तेह्रौं शताब्दीको बहुमुखी चित्रकलाको विकासको अध्ययनका लागि यो ग्रन्थचित्र पनि अति उपयोगी छ । मन्जुश्रीको मुकुट जटामुकुटै भए तापनि शङ्करदेवको समयमा लिखित उपर्युक्त दशौं शताब्दीको चित्रमा देखिएको मुकुटकै सरह चुच्चो परेका जडाउहरू मुकुटमा देखिएका छन्। यो खासगरी उसबेलाको परम्परागत विशेषताको प्रतीक वनेको छ । यसको अतिरिक्त अरू आभूषणहरू मध्ये कानमा रहेका वलयाकार बुट्टेदार कर्णाभरण, घांटीको ग्रैवेयक, हात खुट्टाहरूमा दिइएका कंकण र केयूर आदि विशेष वलयाकार गहनाहरू दर्शनीय छन् । त्यसमध्ये केयूरमा चाहिं चुच्चो परेको जडाउदार बुट्टा रहेको छ । वस्त्रको दृष्टिले विचार गर्दा घुँडा-घुँडासम्म आउने जामाको अतिरिक्त अरू कुनै तान्त्रिक प्रालम्व र अवलम्बहरू दिइएको छैन। यस किसिमले कमलोपरि वज्रासनमा रहेका यी तेह्रौं शताब्दीका मञ्जुश्री विशेष दर्शनीय चित्रको रूपमा रहेका छन् । यी चित्रहरूको दर्शनले केही अंशमा तेह्रौं शताब्दीका कलाकारहरूको विषयमा बुझ्न सकिन्छ । तर उत्कृष्ट कलाको दृष्टिले यो चित्रभन्दा वीर पुस्तकालयमा रहेको प्रज्ञापारमिता नामक ग्रन्थस्थित चित्र विशेष दर्शनीय छ । यस ग्रन्थको ठाउँ-ठाउँमा ताडपत्रमा नै बुद्धको जीवनीमा आधारित सिद्धार्थको जन्म र मार विजय आदि दृश्यहरू चित्रित भएका छन् । यसमा बुद्धको चित्र साधारण कषायवस्त्रमा अंकित भएको छ । तर कषायवस्त्रको रङ्ग पहेंलो नभई प्याजी रङ्गको वनेको छ । सपाद अर्ध चेहरामा कोरिएका मायादेवीका चित्रहरू ज्यादै सूक्ष्म ढङ्गमा लालित्यपूर्ण रहेका छन् । स्त्रीहरूले लाउने करण्डक पनि बाह्रौं शताब्दीका स्त्रीरूप देवीहरूले लाएका चुल्ठो बाटेका केश श्रृङ्गार समेत देखिने ढङ्गको छैन । पछाडि जम्मै शिरोभागलाई नै ढाक्ने ढङ्गको रहेको छ । निधारमा लच्कने मोतीका मालाहरू त्यस शिरस्त्राणमा लागेका छन् । अरू आभूषणहरू चाहिं परम्पराअनुसारका नै छन्, यद्यपि प्रचूर मात्रामा गहनाहरू प्रयोग भएका छन् । वास्तवमा तेह्रौं शताब्दीका नेपाली चित्रकारहरूको हस्तकुशलताको परिचय पाउन यो ग्रन्थ विशेष

महत्त्वको छ । यद्यपि त्यसबेलाको नेपाली मूर्तिकलासंग यी प्रज्ञापारमिताका चित्रहरू दाज्न सकिंदैन । किन्तु उपर्युक्त मञ्जुश्रीको कलात्मक स्थिति तेह्रौं शताब्दीको द्वितीय गुणकामदेवको समयमा निर्माण भएको द्यौपाटनको गौरीको मूर्तिसंग सधर्मी तत्त्वको आधारमा दाज्न सकिन्छ । यो मूर्ति हाम्रो देशमा तेह्रौं शताब्दीमा देखिएको नयाँ शैलीको पाषाणमूर्ति हो । यस शैलीका मूर्तिहरू प्रायः सजीव ढङ्गका हुन्छन् । वास्तवमा यही सजीवता मञ्जुश्रीको चित्रमा पनि हामी देख्न सक्दछौं । आभूषणहरूको दृष्टिले पनि मञ्जुश्रीको चित्रमा र गौरीको मूर्तिमा समानता देखिएको छ । तथा कालोत्तरतन्त्रमा लेखिएका ब्रह्मा-विष्णु-महेश्वर आदिका चित्रहरू पनि यही स्थितिमा लेखिएका छन्। तर प्रज्ञापारमिताको अन्तरालमा लेखिएका चित्रहरू उपर्युक्त चित्रहरू भन्दा उत्कृष्ट रहेता पनि द्यौपाटनको नयाँ शैलीको समानकालिक मूर्तिसंग दाज्न सकिंदैन ।

चौधौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र

चौधौ शताब्दीसम्म पनि हाम्रो नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा ग्रन्थ-चित्रहरूको अतिरिक्त पटचित्रहरू सुलभ छैनन् । यद्यपि चौधौं शताब्दीमा लेखिएको पटचित्र पनि देखिएको छ, जुन एक बौद्ध विहारको आगमगृहमा रहेको छ । तर त्यो चित्र बौद्धहरूको रहस्यमय देवताको भएको हुनाले प्रकाश गर्ने सुलभता प्राप्त भएको छैन । यो एक खेदको विषय छ । वास्तवमा अधिकाँश महत्त्वपूर्ण चित्रहरू यसरी कुनै न कुनै देवगृहहरूमा, या भण्डारमा गोप्य रहने हुनाले यस विषयमा हामी विस्तृत ढङ्गमा अध्ययन गर्न पाउँदैनौं । यसकारण नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा सिलसिलेवार क्रममा अध्ययन गर्दा चौधौं शताब्दीसम्म ग्रन्थचित्रहरूकै आधारमा भर पर्नु पर्दछ ।

१३०३ वि. सं. मा लेखिएको पञ्चरक्षा नामक एक ग्रन्थ भक्तपुर चित्र संग्रहालयमा रहेको छ । यो ग्रन्थ ताडपत्रमा लेखिएको छ। यस ताडपत्रको ग्रन्थमा पञ्चबुद्ध र तिनका शक्तिरूपका पञ्चताराहरू पनि भिन्नाभिन्नै चित्रित भएका छन् । यसप्रकार जम्मा दशवटा चित्रहरू क्रमशः प्रत्येक ताड-पत्रहरूको बीच भागमा अति सुन्दर ढङ्गले लेखिएको छ । वास्तवमा यो चित्र लेखेको समय चौधौं शताब्दीको आरम्भकाल भएको हुनाले यस चित्रमा

देखिएको चित्रकारिता तेह्रौं शताब्दीकै समकक्षाका छन् । हाम्रो चित्रकलाको प्रकरणमा तेह्रौं शताब्दी ज्यादै उन्नत समय रहेको हुनाले चौधौं शताब्दीको आरम्भ कालको यो ग्रन्थचित्र पनि उत्कृष्ट ढङ्गको हुनु स्वाभाविक छ । दशौंवटा चित्र अति सूक्ष्म ढङ्गमा लेखिएका छन् । चित्रको द्वैध रेखांकन प्रणाली ज्यादै उत्कृष्ट ढङ्गको छ । अक्षोभ्य, रत्नसम्भव, अमोघसिद्धि, वैरोचन र अमिताम्भव यी पञ्च बुद्धका शक्ति रूपका देवीहरू जस्तै,महामायूरी, शीतवती, प्रतिसरा, र आफ्नो ध्यान मुद्रा र, पञ्च वर्णमा नै चित्रित भएका छन् । कमलको आसनमा बसेका यी देवदेवीको पृष्ठभूमिमा रातो ज्वालावली र प्रकाशरश्मि रहेका छन् । चुच्चो परेका मुकुट, बाला, केयूर आदि आभरणहरू तेह्रौं शताब्दीकै समान रहेका छन् । तर यी आभरणहरूको रेखांकन अति मिहीन ढङ्गमा भएका छन्। जुन कुरा यस चित्रको विशेषता हो । देवीहरूको तल तलसम्म आउने जामाहरू र देवताहरूको अलिमाथिसम्म मात्र रहेका वस्त्रहरू दर्शनीय छन् । यस वस्त्रमा अङ्कित भएका बुट्टाहरू राम्रा छन् । यी सबै चित्रहरूको चेहरा पूर्ण चेहराको रूपमा देखिएका छन् । तर ताराहरूको त्रिमुख र चतुर्मुख भएको हुनाले दायाँ बायाँका चेहराहरू अर्ध चेहरामा लेखिएका छन् । अङ्ग संस्थानको लचकन र वास्तविकता ज्यादै लालित्यपूर्ण छन् । तेह्रौं शताब्दीका हरेक चित्रहरू विशेष गरेर लालित्यपूर्ण हुनु स्वाभाविक कुरा हो ।

यो चित्र त्यस ग्रन्थमा उल्लेख भएको तिथिमिति अनुसार अभय मल्लको समयमा लेखिएको हो । मूर्तिकलाको दृष्टिले पाटनको गुईतको एक चैत्यमा रहेको अभयमल्लकालीन बुद्धको मूर्ति उपलब्ध भएको छ । वास्तवमा यस पंचरक्षाको बुद्ध र उपर्युक्त चैत्यको बुद्ध सूक्ष्म कला र लालित्यको दृष्टिले समान रहे तापनि आभरणको दृष्टिमा समान छैन । यस चैत्यको बुद्ध मूर्तिमा चुच्चो परेका मुकुटहरू देखिंदैनन् । तर बुद्धको पृष्ठ भागमा देखिएको कलात्मक बुट्टा चित्रमा र मूर्तिमा समान रहेको छ ।

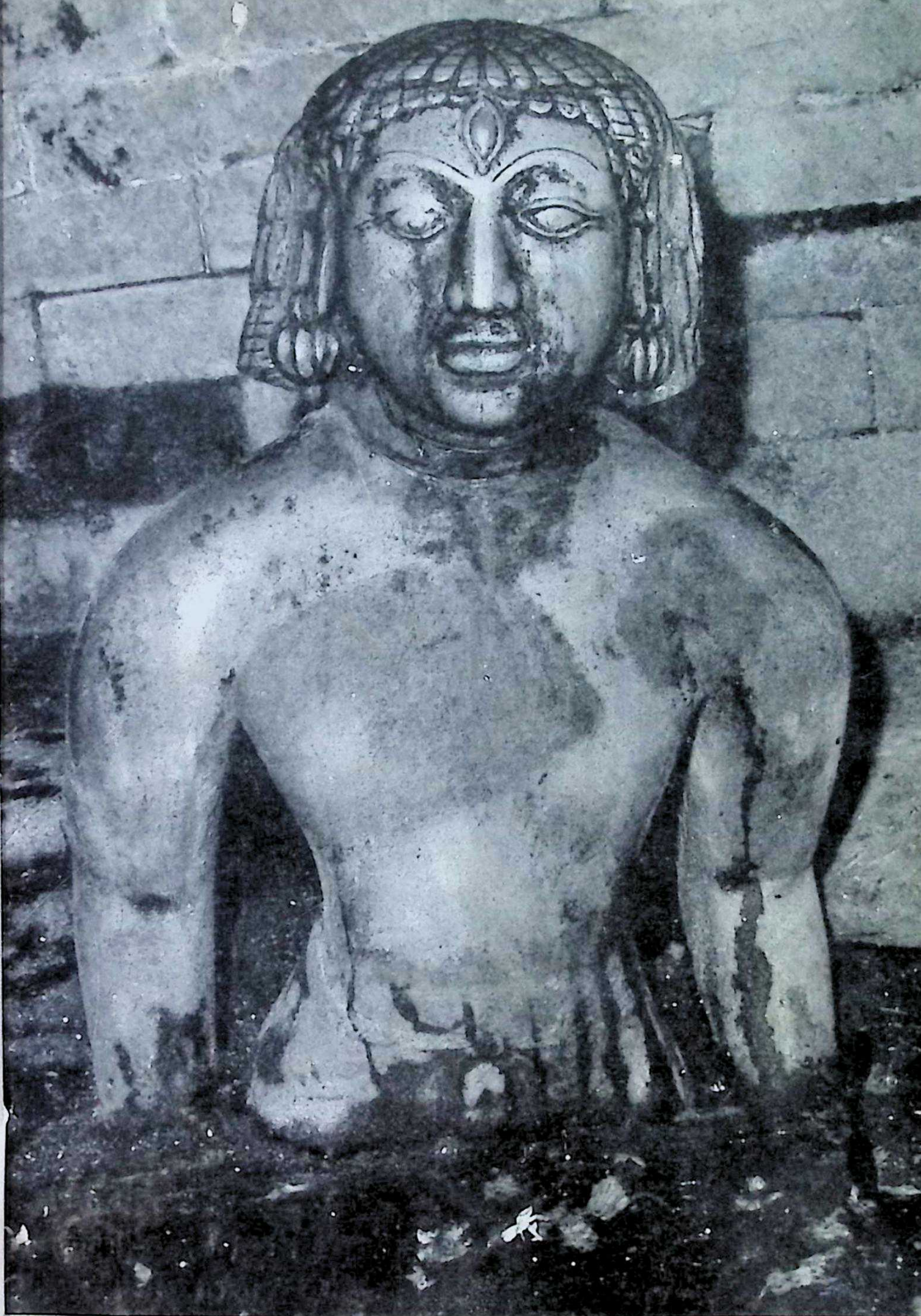
पन्ध्रौं शताब्दीका पटचित्र

स्थिति मल्लदेखि मध्य मल्लकाल शुरू हुन्छ । यिनी पन्ध्रौं शताब्दीका नयाँ कुलका राजा थिए । कलाको दृष्टिले यो समय

ज्यादै महत्वपूर्ण छ । यस समयमा बनेका अनेक पटचित्रहरू पनि उपलब्ध भएका छन् । नेपाली चित्रकलाको क्षेत्रमा सबभन्दा महत्त्वपूर्ण रहेको एक कृति भव्य पटचित्रको रूपमा छ । यस चित्रको दर्शनले यो शङ्का दूर भएको छ कि ज्योतिर्मल्लको समयका कलाकारहरू नकेवल मूर्तिकलामा मात्र निपुण थिए । अपितु चित्र लेख्ने कलामा उनीहरू पनि अति उच्च कक्षामा पुगिसकेका थिए भन्ने कुराको पुष्टि हुन्छ । यस विशाल पटचित्रमा चित्रकारले जुन सूक्ष्म तथा कलात्मक स्थितिलाई आफ्नो तुलिकाले साकार बनाएको छ, त्यसको एक एक व्याख्या गर्न सम्भवतः आजको हाम्रो साहित्य नै त्यत्तिको सर्वाङ्ग पूर्ण बनेको छ कि छैन भन्ने कुरामा शङ्का उठ्दछ । अर्थात् त्यस चित्रमा दिइएका सबै कलात्मक तथा तन्त्रात्मक मौलिक तत्त्वहरू अक्षरशः व्याख्या गर्न अति कठिन बनेको छ । यस चित्रको विषय यति व्यापक बनेको छ जसमा शैवयानका सबै भैरवी तत्त्वहरू सूक्ष्म से सूक्ष्म रूपमा चित्रित भएका छन् । मानौं कलाकारले यस चित्रको लेखनमा आफ्नो तुलिकालाई मनको अभिलाषाको अनुकूल हरतरहले निर्भीकतासंग चलाएको अभिव्यक्त हुन्छ । तसर्थ त्यसबेलाको चित्रण गर्ने दृष्टिकोणले पूर्णतया शक्त बनेको छ । यस चित्रको निर्माणमा त्यसमा देखिएको सूक्ष्म लताप्रतानादिका कलात्मक बुट्टाहरूको दृष्टिकोणले वर्षौं निरन्तरको मेहनतले व्यतीत भएको हुनुपर्दछ । अन्यथा यस्तो अमूल्य चित्रको निर्माण हुनु अवश्यमेव असम्भवको कुरा हुन आउँछ । यो चित्र लेख्दा कलाकारलाई त्यो अटल धैर्य र एकाग्रता कहाँबाट आयो भन्ने कुरामा यस चित्र हेर्ने हरेक कलाकारहरूको हृदयमा एक अनौठा कुतूहल पैदा गरिदिएको छ । यस पटचित्रमा धार्मिक देवदेवीहरूको रूपको अतिरिक्त त्यसबेलाका सामाजिक सभ्यतामूलक तत्त्वहरूको पनि राम्ररी अन्तर्भाव गरिएको छ । अतएव यो चित्र सर्वाङ्गपूर्ण चित्र बनेको छ । यस चित्रको एक एक सबै कलात्मक शैलीहरूको व्याख्या गर्नु भन्दा पहिले यहाँ त्यस चित्रको तन्त्रात्मक स्थितिको विषयमा मोटा मोटी ज्ञान हुनु अत्यावश्यक छ । यद्यपि यस चित्रभित्र रहेका तन्त्रात्मक कुराको आलोचना गर्ने यस ग्रन्थको विषय होइन तथापि त्यसबेलाको चित्रकलासंग धेरै घनिष्ठ सम्बन्ध भएकोले मोटा मोटी देवताहरूको परिचय र ध्यानको विषयमा ज्ञान हासिल गर्न आवश्यक देखिन्छ ।

यो पटचित्र करीब तीन हात लम्बाइ र दुइ हात चौडाइ भएको मोटो सुती कपडामा लेखिएको छ। चित्रको आरम्भ सबभन्दा पहिले बीचको विन्दुबाट हुन्छ। यस विन्दुको क्षेत्र षड्कोणको मध्य भागलाई बनाइएको छ। यहाँ शैव सम्प्रदायका मुख्य देवता भैरवानन्द र कुब्जिका देवी सुखासनमा विराजमान रहेका छन्। अष्टादशभुज यस भैरवानन्दको वरिपरि तीन तिर आदिदेव (सूर्य) सोमदेव (चन्द्र) र अग्निदेवका चित्रहरू रहेका छन्। त्रिनेत्र भैरवानन्द र कुब्जिका देवी वास्तवमा शिव र शक्तिकै तान्त्रिक रूप हुन् जुन यस तान्त्रिक स्थितिमा विभाजित तान्त्रिक पटचित्रको मुख्य देवताको रूपमा दिइएका छन्। यसको बाहिरी षड्कोणभित्र षड् आम्नेयका विभागीय देवताहरू शक्तिसहित रहेका छन्। त्यसमध्ये कुनै कोणमा चार, कुनै कोणमा पाँच तथा कुनै कोणमा छको वर्गमा दिइएका छन्। यी चतुर्भुज देवताहरू ध्यानमा समान छन्। किन्तु रूपरङ्गमा विभिन्न छन्। यसै षड्कोणको छ वटै अन्तरालमा षड् डाकिनीहरू द्वारपालको रूपमा रहेका छन्। यी डाकिनीहरूका आकार कुकुर, सिंह, काग आदि जीवजन्तु र चराचुरुङ्गीहरूको मुखाकृतिमा बनेका छन् जुन तन्त्रयानको विशिष्ट रूपको प्रतीक झैं रहेका छन्। यसप्रकार बनेको षड्कोणलाई अर्को एक अष्ट-कोणले परिवेष्टित बनाएको छ। यस अष्टकोणभित्र ब्रह्माणी, रूद्राणी, कौमारी आदि अष्ट मातृकाहरू क्रमशः लेखिएका छन्। यो अष्टकोण तीन तह कमलोपरि रहेको छ। चित्रको कमलदल सेतो घेरामा सानो रूपमा दिइए-को छ। यसको कुनै प्राधान्यता छैन। यसपछि मध्यस्थ कमलदलको घेरा आउँछ। यस दलोपरि आठ दिशामा अष्ट भैरवको रूप शक्तिसहित दिइएका छन्। त्यसको पनि बाहिरको कमलदलको घेरामा सोह्रवटा लक्ष्मीहरू साना साना रूपमा चित्रित भएका छन्। यसपछि प्राकारदेखि भित्र कमलदलको घेराबाट बाहिरको भू-भाग आउँछ। यहाँ आग्नेय, वायव्य, ईशान र नैऋत्य चारै विदिशाहरूमा लक्ष्मी, भैरवी, शिवशक्ति र गुह्येश्वरीहरूको रूप एक विशिष्ट मण्डपभित्र प्राचीन ढङ्गको तोरणद्वारको सजावटमा राखिएका छन्। यी चारै देवताहरूको परिपरि अष्टमातृकाका आठै देवीहरूले घेरा दिएका छन् र साथै पूर्ण मङ्गलसूचक कलश, छत्र, कमल, माछा, श्रीवत्स, चँवर, पताका र शङ्खको कलात्मक अष्ट मङ्गलहरू पनि चित्रित भएका छन्।

यी उपर्युक्त सबै स्थितिहरू चतुष्कोणाकार यन्त्रको प्राकार भित्रका हुन् । प्राकारको पूर्व, दक्षिण, पश्चिम र उत्तर दिशाहरूमा चार द्वारहरू रहेका छन् । यी द्वारहरूमा क्रमशः पूर्वपट्टि शिव, गणेश, कुमार तथा त्यसभन्दा भित्र चन्द्र र सूर्यहरू प्रदर्शित गरिएका छन् र अरू तीनै दिशाहरूमा विभिन्न ध्यान र मुद्रामा महिषमर्दिनी भगवतीहरू दिइएका छन् । यसप्रकार बाहिर अष्ट श्मशानको दृश्य रहेको छ । यस अष्टश्मशानको विभाजनका लागि आठ नदीहरू बीच बीचमा बगेका छन् । यस अष्ट श्मशानभित्र अष्ट भैरवहरू अष्ट मातृकाहरू, यम, वरूण, कुवेर, इन्द्रादि विभागीय देवताहरू पनि अङ्कित भएका छन् । यसको अतिरिक्त चैत्य र शिवलिङ्गको वरिपरि अनेक यमदूतहरू र श्मशानवासी श्याल, गृद्ध आदि जीवजन्तुहरू छरिएका मृत-देहका वरिपरि चित्रांकित भएका छन् । यी सबै वीभत्स र भयानक रसोत्पादक हाव भावमा रहेका छन् । यस किसिमसंग भैरवानन्दको यन्त्राकारको तान्त्रिक स्थिति बनेको छ । यसको अतिरिक्त यन्त्रको माथि दुई पंक्ति दिइएका छन् । जसको बीच भागमा शिवशक्ति कै ध्यान चित्रित भएको छ । त्यसको वरिपरि गणेश, कुमार, व्रह्मा र वटुक भैरवको रूप लेखिएको छ । बाँकी दायाँ र बायाँ पछिका दुई उपर्युक्त पंक्तिहरूमा क्रमशः माथिल्लो पंक्तिमा हरिहर, ब्रह्मा, विष्णु आदि दश देवताका चित्रहरू दिइएका छन् । तथा तल्लो पंक्तिमा कुमारी, सरस्वती, त्रिपुरसुन्दरी आदि बाह्र देवीहरू चित्रित भएका छन् । यन्त्रको तल्लो पंक्तिमा सबभन्दा महत्त्वपूर्ण सामाजिक स्थितिको चित्रण भएको छ । यस पंक्तिको बीच भागमा पञ्चदेवगण जस्तै चामुण्डा, कुमार, शिव, गणेश र वटुक भैरव अङ्कित भएका छन् । यसको दायाँपट्टि सबभन्दा पहिले ऋत्विकहरू लिएर यज्ञ गर्न लागेका गुरू पुरोहितहरू बसेका छन् । त्यसको संगै आफ्ना अङ्ग रक्षकहरूको साथमा राजा आफ्नो राजकीय शानमा वसेका छन् । जसको सामुन्ने नर्तक नर्तकीहरू आफ्नो तालमा छन् । तथा पञ्चदेवको बायाँपट्टि पनि त्यस्तै राजकीय शानमा राज्ञी आफ्ना सेविकाहरूको साथमा रहेकी छन् । त्यसपछि यस चित्रका संस्थापकहरूको परिवार रहेका छन् । यसपछि सबभन्दा तल्लो पंक्तिमा सुन्दर अक्षरमा तीन पंक्तिको अभिलेख लेखिएको छ । यिनै कारणले यस भैरवानन्दको पटचित्रको महिमा अति उच्च रहेको छ ।



विरूपाक्ष

उपर्युक्त वर्णनबाट यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि चित्रको संयोजन कुन कुन स्थिति र आधारमा बनेका छ। अब हामीले सजिलैसंग उसबेलाको चित्रकारिता कुन दर्शन र शैलीमा भएको छ भन्ने वास्तविक ज्ञान यस पटचित्र-को कलात्मक विवेचनाले हासिल गर्न सक्दछौं। यो चित्र ज्योतिर्मल्लको समयमा लेखिएको थियो भन्ने कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ। तर ठीक साल मितिको चर्चा भएको छैन। यो पटचित्र नेपाल संवत् ५३९ कार्तिक महीनामा प्रतिष्ठित भएको थियो। विक्रम संवत्मा परिणत गरी यसको गणना गर्दा १४७५ साल हुन आउँछ। चित्रस्थित अभिलेख अनुसार यो पट-चित्र सोमशर्मा नामक एक ब्राह्मणले चतुर्दशीको व्रत बसी प्रतिष्ठा गरेका थिए। उसबेला विशेष गरेर चित्रको उद्गममा धार्मिक भावना नै प्रेरकतत्त्व बनेको कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ। तसर्थ चित्रकलाको विकास धार्मिक क्षेत्रमा जति मात्रामा भएको छ, उति अरू क्षेत्रमा भएको देखिंदैन। एतदर्थ उहिलेका प्रायः सबै चित्रहरू विशेष धर्मकै नाउँमा निर्माण भएका छन्। यो चित्र पनि एक त्यही स्थितिमा बनेको छ। चित्रकारले यत्रो विशाल चित्रको अङ्कन गरेर जुन आफ्नो कलाको उपयोगिता धार्मिक क्षेत्रमा वितरण गरेको छ त्यो उसबेलाको सामाजिक स्तर उच्च हुनुको मूलभूत कारण बनेको छ। यति उच्च कक्षाको चित्र लेक्नसक्ने कलाकार उसबेला हाम्रो मातृभूमिमा पैदा हुने अवस्था बनिसकेको स्थितिलाई ध्यानमा राखेर विचार गर्दा कुन नेपालीको हृदय आफ्नो देशको गौरवले भरिएर प्रफुल्लित नहोला ? यस्ता कलाकारहरूको सम्मानमा कुन चाहिं राष्ट्रिय भावनाले ओतप्रोत भएको व्यक्तिको मनमा यस्तो महान् सूक्ष्म, अत्यन्त जटिल, कलात्मक बुट्टाहरूको साथ तन्त्रात्मक प्रगाढ तत्त्वहरूले भरिपूर्ण भएको चित्रको निर्माण गर्ने कलाकारको शुभनाम सुन्ने जिज्ञासा नउठ्ला ? यस जिज्ञासालाई पूर्ति गर्न उक्त चित्रस्थित अभिलेखमा त्यस चित्रको चित्रकार "तेजराम" भन्ने श्रुतिमधुर नाम स्पष्टतया उल्लेख गरिएकोछ। यस नामको श्रवणले कुन चाँहिं नेपाली कलाकारको मनमा गर्व नहोला ? न केवल कलाकारहरूको समाजमा मात्र यो गर्वको विषय छ, अपितु नेपाली मात्रलाई यस कलाकारको नाम र कृतिले गर्वा-न्वित बनाइदिएको छ। नेपाली चित्रकलाका नमूनाहरूमध्ये आदि स्थान

पाएको यस पटचित्रको लेखक तेजराम जस्ता पन्ध्रौं शताब्दीका कलाकारको शुभनाम थाहा पाउनु नेपाली मात्रको सौभाग्यको विषय छ ।

पहिलेको रीतिस्थिति अनुसार देवी देवताहरूको चित्र तयार गर्नुपर्दा आरम्भदेखि नै विधिविधानहरू पुऱ्याउनु पर्दछ । उहिले चित्रहरू लेख्दा विशेष गरेर द्वैधरेखाङ्कन प्रणालीमा दक्ष हुनु नै निपुणताको परिचायक हुन्थ्यो । यही परिपाटी उपर्युक्त तेजरामको चित्रको लेखन कार्यमा पनि लागू भएको छ। यस चित्रमा प्रयुक्त सबै रङ्ग दशौं शताब्दीको परम्परामा नै अति उज्ज्वल र चमकदार बनेका छन् जुन करीब पाँच सय वर्षको वृद्ध आयुमा पनि त्यत्तिकै टल्कने र स्थायी गुणमा रहेका छन् । यो कम महत्त्वको कुरा छैन । उस बेलाका नेपाली कलाकारहरूले आफ्नो निरन्तरको मेहनतले जुन मौलिक रङ्गहरू तयार गरी तस्वीरहरू लेखेर गए त्यसको प्रशंसा आज विश्वको चित्रकला-रङ्गमञ्चमा भएको छ । यस चित्रमा प्रयुक्त पानीरङ्ग आधुनिक तैलरङ्ग झैं चम्कनुमा नेपाली चित्रकारहरूको रङ्ग निर्माण कार्यमा मौलिक विशेषता रहेको छ । भैरवानन्दको पटचित्र पनि यही रङ्गमा भएको छ । यस पटचित्रमा सबै किसिमका रङ्गहरू यथास्थान शास्त्रानुकूल ढङ्गमा प्रयुक्त भएका छन्, जसको कारण तस्वीरको चम्काहट डबलिएको छ । यस चित्रमा प्राचीन मल्लकालकै परम्परामा छाया दिने रङ्गको काम पनि भएको छ । तर छायामा प्रयुक्त रङ्ग सधर्मी रङ्ग भएको हुनाले छायाको रङ्ग गाढा हुन गएको छ । प्राचीन मल्लकालका चित्रहरूमा यस प्रकार गाढा रङ्गको बिरलै प्रयोग भएको छ । यस चित्रमा छायामा सधर्मी रङ्गको प्रयोग गर्दा वासन्ती रङ्गको पृष्ठभूमिमा रातो रङ्गले क्रमशः हलुका गर्दै लगिएको छ । तथा पहेंलो रङ्गको भूमिमा हरियो भावको रङ्गले गाढा बनाउँदै लगिएको छ। एवं क्रम हरेक स्थानमा छाया दिइएको छ । आधुनिक दृष्टिकोणले विचार गर्दा यस चित्रमा दिइएका रङ्गहरूको प्रयोग वास्तविक स्थितिमा छैन । तथापि उसबेलाको चित्रकला अन्तर्गत प्रयुक्त हुने रङ्गको मौलिकतामा कुनै किसिमको परिवर्तन भएको छैन । देवताहरूको चेहरामा बाहेक वास्तविक मनुष्यको चेहरामा रहेका रङ्गहरू प्राकृतिक वर्णमा नै छन् । तथा वेषभूषा आदिमा प्रयुक्त रङ्गहरू पनि यथानुकूल प्राकृतिक नै बनेका छन् ।

अनेक खनिज र वानस्पतिक रङ्गहरूको अतिरिक्त मुख्य-मुख्य देवताहरूको मुकुटादि आभूषणहरूमा सुनको रङ्ग पनि प्रयोग भएको छ । नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा विशेष गरेर पन्ध्रौं शताब्दीमा नै सुनको रङ्ग राम्ररी प्रयोग भएको देखिएको छ ।

छाया दिने सिद्धान्तमा चित्र बनेता पनि यो चित्र रेखाको दर्शनबाट टाढा भएको छैन । हरेक अङ्ग प्रत्यङ्गमा रेखाको गति स्पष्ट रहेको छ । यो रेखा यति सूक्ष्म र सफा बनेको छ जसको चित्रण गर्न कस्ता किसिमका तुलिकाहरू प्रयोग गर्दा हुन् भन्ने कुरा हरेक कलाकारको हृदयमा खेल्नु स्वाभाविक छ । रेखाद्वारा व्यक्त हुने यावत् मूर्तिहरू र उनीहरूको अङ्ग प्रत्यङ्गहरू राम्ररी हृदयङ्गम गर्न नजीक गएर ध्यानपूर्वक हेर्नुपर्दछ, जुन हेर्दाहेर्दै दर्शकहरूको आँखा तिर्मिराउँछ । यस्तो अवस्थामा लेखकले कुन लगन र दिव्यदृष्टिले यस चित्रको निर्माण गऱ्यो होला स्वयं पाठकहरूले विचार गरून् । रेखाको अन्तर्गत यहाँ एक कुराको अति ध्यानपूर्वक विचार गर्नु छ । यस चित्रमा जति दैव र मानवीय आकृतिहरू चित्रित भएका छन् ती सबै आकृतिहरू यथास्थान विभिन्न चेहरामा छन् । जस्तै दुवै आँखा प्रष्ट देखिने पूर्णचेहरा एक आँखामात्र देखिने अर्ध चेंहरा र एक आँखा मात्र देखिने सपाद अर्ध चेहरा आदि अनेक मुखाकृतिहरू दिइएका छन् । ती मध्ये पूर्ण चेहरा विशेष गरेर देवताका चित्रहरूमा प्रदर्शित भएको छ तथा सपाद अर्ध चेहरा पूर्णतया सामाजिक मानवीय चित्रहरूमा अङ्कित भएको छ । यी चित्रहरूमा कोरिएका नाक, मुख, कान, आँखा, आँखीभूइँ आदि अङ्गहरूका रेखाहरू यत्र तत्र घुँगुरिएका छन् । मानवीय प्रकृतिसंग सधर्मी छैनन् । यसबाट पन्ध्रौं शताब्दीका कलाकारहरू बिस्तार बिस्तार प्रतीकवादमा ढल्कनलागेको सङ्केत हुन्छ । मुखमण्डलबाट बिस्तारै बाहिर निस्कन लागेको नाक, घुँगुरिएको धनुषाकारको आँखीभुइँ,डबलिएको उँच्चो परेको चिउँडो आदि सबै प्राचीन परम्पराबाट अलि फरक हुनलागेका छन् । यसको अतिरिक्त हातखुट्टाहरूमा पनि किचीमिची परेका रेखाहरू रहेका छन् । यसबाट यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि यस चित्रमा प्रयुक्त सबै रेखाहरू गोलाइ लिएर टुङ्गिएका छन् । आजको चित्रकलाको दृष्टिले जस्तै अवास्तविक भए तापनि ती रेखाहरूमा भएको सूक्ष्मपन र सुघ्घरपनले दर्शकहरूको मनलाई आकर्षण

गर्ने कुरामा शङ्का छैन । कलाकार कदापि समाजको मनोवृत्तिको प्रतिकूल चल्न सक्दैन । प्रतिकूल गतिमा हिंड्ने कलाकार सफल हुनसक्दैन । यसकारण कलाकारलाई आफ्नो स्वतन्त्रताबाट वञ्चित भई समाजको अनुकूल बन्ने स्थितिमा चल्नुपर्ने हुन्छ । यही कुरा तेजराम जस्ता महान् चित्रकारलाई पनि घटेको छ । अन्यथा उपर्युक्त चित्रमा मानवाकृतिहरू पनि प्रतीकवादमा ढल्केको लाक्षणिक बन्ने थिएनन् । किनभने त्यत्रो सूक्ष्मकलामा सिद्धहस्त बनेको तेजरामले प्रकृतिको हुबहु नक्कल गर्ने आधुनिक ढङ्गको कलामा आफ्नो खूबी देखाउन नसक्ने कुरा थिएन ।

यस पटचित्रभित्र प्रदर्शित अनेक कलात्मक चित्रकारिता मध्ये सबभन्दा आश्चर्यजनक बुट्टाहरूको समावेश ज्यादै सुन्दर र आकर्षक बनेको छ । यी बुट्टाहरू अनेक वल्ली र फूलबाट निर्मित भएका छन् । मूर्तिहरूको समावेश भएर रिक्त भएका सारा स्थानहरू अत्यन्त सूक्ष्म जाली जस्ता वल्लीहरूको प्रतानद्वारा आवृत्त भएका छन् । यी सब कलात्मक बुट्टाहरूमा जुन समान हिसाबमा एकै मेलका स्थिति रहेका छन् ती साह्रै चित्ताकर्षक र मनमोहक बनेका छन् । यस चित्रमा यदि यस्ता कलात्मक बुट्टाहरूको अभाव भएको भए यस चित्रको महत्व त्यत्तिको बढ्ने थिएन । कलाको दृष्टिले अरू आकृतिहरू-भन्दा यस लताप्रतानादिका बुट्टाहरूमा रहेका कलात्मक चित्रकारिता अत्यन्त मार्मिक बनेको छ । उपर्युक्त ग्रन्थचित्रहरूमा यसप्रकारका बुट्टाहरू विरलै देखिएका छन्। यद्यपि काष्ठफलकको बाहिरी भागमा एक दुई ठाउँमा देखिएका छन् ।

यस किसिमसंग हरेक वस्तुहरूमा रहेको उत्कृष्ट निपुणताप्रति जुन किसिमले साहित्यिक शब्दहरू प्रयोग गरे तापनि कुनै अतिशयोक्ति, पुनरुक्ति हुनेछैन । यस यान्त्रिक चित्रमा केवल चित्रकलाको अतिरिक्त वास्तुकलाको मूलभूत आधार पनि चित्रद्वारा ठाउँ ठाउँमा प्रयोग भएको छ । नेपालमा बनेका विशिष्ट देवदेवीहरूको मन्दिरहरू पनि यस्तै यन्त्रको आधारमा रहेका छन् । यस चित्रभित्र ठाउँ ठाउँमा देवताहरू समावेश गर्दा तोरणद्वारको अन्तरालमा दिइएको छ । यस तोरणद्वारको चित्रण बाह्रौं शताब्दीको चित्रको परिपाटीमा भएको छ ।

यसप्रकार हामीले भैरवानन्द र कुब्जिका देवीको यान्त्रिक पटचित्र

एक एक गरी निरीक्षण गऱ्यौं, जसबाट उस बेलाको तन्त्रात्मक स्थिति र कलाकारको आफ्नो कलाप्रति भएको झुकावको मौलिकतालाई राम्ररी बुझ्यौं । यो चित्र सर्वाङ्गपूर्ण हुनुमा धेरै कारणहरू जुटेका छन् । त्यसमध्ये सूक्ष्म रेखाको उत्कृष्टता, कलात्मक बुट्टाहरूको प्राधान्यता, चमकदार विभिन्न रङ्गहरूको संयोजन, सधर्मी छायाको वर्णविन्यास, सामाजिक वस्तुस्थितिको चित्रण, अनेक शैवतन्त्र सम्बन्धी देवदेवीहरूको स्व-स्व प्रदेश अनुसार शास्त्रसंमत ध्यानमुद्रामा प्रदर्शन, कलाकारको नामोल्लेखन, आदि विशेषताहरूको अतिरिक्त सबभन्दा तल दिइएका तीन पंक्तिको प्रामाणिक अभिलेखको कारण ज्यादै नै सर्वाङ्गपूर्ण र सर्वमान्य प्रामाणिक चित्र बनेको छ । अतएव यो मल्लकालीन चित्र नेपाली चित्रकलाको क्षेत्रमा अद्वितीय चित्र बनेको छ जसको श्रेय पन्ध्रौं शताब्दीको नेपाली चित्रकार तेजरामलाई बाहेक अरू कसैलाई हुन सक्दछ, जसको अथक परिश्रम र जिन्दगी भरको तपस्याको फलस्वरूप यस चित्रको निर्माण भएको छ ?

मूर्तिकलाको दृष्टिले ज्योतिर्मल्लको समयदेखि हाम्रो देशमा एक प्रकारको नयाँ सुन्दर ढङ्गको तर जटिल रूपको मूर्तिहरू देखिएका छन् । ती अलि मोटा भावका मूर्तिहरूको शारीरिक संस्थान पूर्णरूपमा उपर्युक्त चित्रमा कोरिएका देव मूर्तिहरूसंग तुलना गर्न सकिन्छ । पहिलेका ग्रन्थचित्रहरूमा देखिएका शिवपार्वतीको मूर्तिमा शिवको केवल चार हात बनेका छन् । तर पन्ध्रौं शताब्दीमा आएर भैरवानन्दरूपको शिवको अष्टादशभुज देखिएका छन् । वास्तवमा पन्ध्रौं शताब्दीदेखि विकसित हुनलागेको जटिलताको यो एक नमूना हो । पन्ध्रौं शताब्दीपछिका चित्रहरूमा देखिने यो कलात्मक जटिलता विचारणीय छ । यस प्रकार चतुर्भुज शिव अष्टादशभुज बन्न पुग्दा त्यही अनुसार शरीरमा अनुपात मिलाउनुपर्दा यस बेलाका चित्रहरू पाषाण मूर्तिहरू सरह अलि मोटो ढङ्गमा कोरिनु स्वाभाविक छ ।

सोऱ्हौं शताब्दीको ग्रन्थचित्र

सोह्रौं शताब्दीको अन्तमा लेखिएका केही चित्रहरूको तुलनात्मक कलाको दृष्टिले विचार गर्दा पन्ध्रौं शताब्दीमा अति सूक्ष्म जटिलता र

प्रतीकवादमा लम्केको चित्रकला केही मात्रामा स्थूलरूपमा र प्रकृतिवादमा ओर्लेको बुझिन्छ । सोन्हौं शताब्दीको अन्तमा लेखिएका केही नेपाली चित्रहरू बुङ्गमती विहारको अधिकारी एक सज्जन पान्जुको घरमा रहेका छन् । यी पौभा चित्रहरू मध्ये कुनै १६०० वि. सं. तिर लेखिएका छन् कुनै १६०१ वि. सं. तिर त्यसमध्ये कुनै चित्रहरू उष्णीष विजयोत्सवको अवसरमा लेखिएका वज्रधातु चैत्यका छन् तथा कुनै चक्रसंवर र लोकेश्वरका । यी सबै चित्रहरूमा एकै प्रकारको कलात्मक परिपाटीको अनुशीलन भएको छ । यस कुराको अध्ययनका लागि १६०१ वि. सं. तिर लेखिएको अष्टभुज लोकेश्वरको पटचित्र चित्रकलाको दृष्टिले विचार गरिन्छ । यो पटचित्र करीव दुई हात लामो कपडामा लेखिएको छ । यस चित्रको बीचमा तोरणद्वारको अन्तरालमा उत्तिष्ठावस्थामा लोकेश्वरको चित्र अङ्कित भएको छ । त्यसको माथि पञ्च-बुद्ध आफ्ना आफ्ना ध्यानमुद्रा र वर्णमा लेखिएका छन् । लोकेश्वरको तल दायाँ र बायाँ प्रणति परायणावस्थामा दुई देव दैत्यहरू बसेका छन् । त्यसको तल पंक्तिमा संस्थापकहरू उपासक र उपासिकाको रूपमा चित्रित भएका छन् । यो चित्र बेढङ्गसंग राखिनुको कारण नराम्रोसंग यसका रङ्गहरू उप्केर मलिन बनिसकेका छन् । तथापि यसमा नेपाली चित्रकारको मौलिक चहकिलो रङ्गको स्थायी गुण मेटिन पाएको छैन । यो ठूलो सौभाग्यको कुरा हो । यस चित्रमा देखिएका सबै रङ्गहरू पूर्णतया माथिकै चित्रको सरह बनेका छन् । यसमा विशेष गरेर रातो रङ्गको प्राधान्यता देखिएको छ। उन्नत र अवनतको दृष्टिले मोटाइ आदि दर्शाउन प्रयुक्त तत् तत् रङ्गहरूको गाढापन पनि समानै बनेको छ । तर यस चित्रमा प्रयुक्त रेखा क्रमशः प्राकृतिक बन्न खोजेका छन् । आँखा, आँखीभूइँ, कान, नाक, मुख हातखुट्टाहरूको रेखाङ्कनमा प्रतीकवादको अन्ध परम्पराबाट दूर हुँदै आइरहेको छ । सर्वत्र वास्तविक स्थितिमा आउन कोशिश भएको छ, यद्यपि पूर्णतया वास्तविक बन्न सकेको छैन। तथा यस चित्रका आधारभूत धार्मिक विषय स्थूलरूपमा कोरिन लागेको छ । यसप्रकार सोह्रौं शताब्दीको चित्रमा हामी क्रमशः केही विकास भएको र स्थूलरूपमा चित्रण गर्ने मनोवृत्ति समेत देखिन थालेको पाउछौं । यद्यपि रेखाको सूक्ष्मता र सुघरपन हराएको छैन। यस चित्रको तल्लो भागमा अङ्कित भएका संस्थापकहरूको चेहराहरू सपाद अर्ध शैलीमा

नै रहे तापनि वास्तविक बनेका छन् । तथा केही हृष्टपुष्टपन रूप पनि देखिएका छन् । ठाउँ ठाउँमा प्रयुक्त अनेक प्रकारका सिकूँ र मिकूँ नामक लताप्रतानादि र ज्वालाहरूको बुट्टाहरू पन्ध्रौं शताब्दीकै स्थितिमा रहेका छन् । यस चित्रको दर्शनले सोह्रौं शताब्दीका नेपाली चित्रकारहरूको चित्रकला कुन कक्षामा थिए र ती कलाकारहरू कुन दिशातिर लम्कन लागेका थिए भन्ने कुरा सजिलैसंग अनुमान गर्न सकिन्छ । यद्यपि सोह्रौं शताब्दीमा काठमाडौंको शक्ति क्षीण भए तापनि यस बेला कुँदिएका महत्वपूर्ण पाषाण मूर्तिहरूको रहस्यमय ढङ्गमा अभाव रहे तापनि उपर्युक्त चित्रहरूमा रहेको कलात्मक खूबीको अध्ययनले चित्रकारहरूमा कुनै किसिम-को उपेक्षा र आत्मग्लानि हुने अवस्था आएको देखिंदैन । नेपाली चित्रकलाको विकास क्रममा यो कुरा विचारणीय छ ।

सत्रौं शताब्दीको पटचित्र

माथि सोह्रौं शताब्दीको चित्रकलाको विषयमा क्रमागत परिवर्तन र परिवर्द्धनको अध्ययन तत्कालीन चित्रहरूद्वारा गर्‍यौं । अब हामीहरूले सत्रौं शताब्दीको नेपाली कलाकारहरूको चित्रकलाको विषयमा विचार गर्नु छ । सत्रौं शताब्दीमा लेखिएका केही चित्रहरूमध्ये एक विशेष चित्र दर्शनीय बनेको छ । यस पटचित्रको दर्शनले सत्रौं शताब्दीका चित्रकारहरूको सम्पूर्ण स्थिति अवगत गर्न सुविधा भएको छ । अतः यहाँ यसै चित्रको कलात्मक विवेचना गरिन्छ ।

सदाशिव मल्लको समयमा लेखिएको १६३४ वि. सं. को एक पटचित्र जंगुठी निवासी एक शाक्य भिक्षुले लेखाएर प्रतिष्ठा गरेका थिए । यस पौभाचित्रको प्रतिष्ठा एक दिवंगत आत्माको तुष्टिका लागि भएको थियो । आजकल यो चित्र मच्छिन्द्रबहालको आगम कोठाभित्र रहेको छ । वज्रयानी-हरूको तन्त्र मन्त्रको दृष्टिले यो देवता ज्यादै रहस्यमय भएकोले अतिगोप्य ढङ्गमा रहेको छ । यस रहस्यमय देवतालाई "हेवज्र" भन्ने नाउँले पुकारिन्छ । यस चित्रमा यी नै हेवज्रको विकराल रूप स्थूल रूपमा प्रदर्शित गरिएको छ। यो पटचित्र करीब दुई हात चौडाइ, अढाइ हात लम्बाइको कपडामा लेखिएको छ । षोडशभुज हेवज्र आलीढासनमा दिइएको छ । चित्रको विशेष विषय

यिनै देवताको ध्यान भएको हुनाले बीचमा ठूलो विकराल रूपमा आलीढासनमा रहेको शक्ति सहितको विशुद्ध धर्म धातु ज्ञानको प्रतीकस्वरूप नीलवर्णको हेवज्रलाई आगोको भयङ्कर ज्वालाको अन्तरालमा अति भयानक भावमा चित्रित गरिएको छ। खुट्टामुनि ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर र इन्द्र जस्ता शैवयानका आदिदेवहरू भक्तिको उपासनाले लम्पसार परिरहेका छन्। हेवज्रको वरिपरि अष्टयोगिनीहरू रहेका छन्। त्यसमाथि दुई आकृति हेवज्रकै रहेका छन्। सबभन्दा माथिल्लो भागमा दशमहाविद्याका देवगणहरू क्रमशः रहेका छन्। अष्टयोगिनीहरूको दायाँ र वायाँ अष्टश्मशानको द्योतक खण्ड चित्रहरू चित्रित भएका छन्, जसमा श्मशानाधिवासी देवगणहरू पनि दिइएका छन्। यसप्रकार अष्टशिर हेवज्रको तान्त्रिक रूप र त्यसका गणहरू चित्रद्वारा प्रदर्शित गरिएका छन्। यी तान्त्रिक देवगणहरूको अतिरिक्त तल एक पंक्तिमा पुरोहित र संस्थापकका परिवारहरू लेखिएका छन्। यसपछि दुई लाइनमा प्रतिष्ठा भएको तिथि-मिति स्पष्टसंग लेखिएको छ। एवं क्रम यस हेवज्रको पटचित्र निर्माण भएको छ। यद्यपि यो तान्त्रिक देव सर्वसाधारण जनताको समक्ष प्रकाश्य र वर्ण्य छैन तथापि बीसौं शताव्दीको मांग अनुसार सर्वसाधारण जनताको समक्ष पनि दृश्य वस्तु बन्न आएको छ। धार्मिक दृष्टिले विचार गर्दा यो देवता अति क्रान्तिकारी र सांप्रदायिक विचारधाराको जड बनेको छ। तसर्थ यस्ता देवताहरू गोप्य रहनु नै श्रेयष्कर छ। कलाको दृष्टिले यस्तो अमूल्य भावना प्रधान धार्मिक चित्र कदापि गोप्य भएर रहनसक्दैन। सौभाग्यले १९७० सालको केलटोलमा भएको भयङ्कर आगलागिबाट बचेको यो चित्र सत्रौं शताब्दीका नेपाली चित्रकारहरूको लेखन कलाको इतिहासलाई अमर बनाउन अद्यापि जीर्ण शीर्ण अवस्थामा भएपनि सुरक्षितै रहेको छ। यस चित्रमा त्यस्तै पालिसदार रङ्ग र चित्रण विधि प्रयोग भएको छ। तर सूक्ष्म कला र कलात्मक व्यापक ज्ञानको परिधिबाट समय अनुसार केही तल ओर्लेको छ। तथापि चित्रकारिताको सतह निम्नस्तरको छैन। उसबेलाका चित्रहरूमा विशेष भावप्रधान हुने हुनाले मूर्तिहरूमा प्राकृतिक रूपको अवहेलना भएजस्तो प्रतीत हुनु स्वाभाविवैको कुरा छ तर जुन जुन भावमा देवदेवीहरू तथा संस्थापकहरू रहेका छन् तिनीहरूको स्थितिमा कुनै

किसिमको हीनता आएको छैन । यस चित्रको अवलोकनले यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि उसबेलाका कलाकारहरू मानवीय मूर्तिहरूको चित्रणमा माथिका चित्रहरूमा देखिएका मानिसहरूको चित्रणभन्दा उत्तरोत्तर विकसित हुँदैआएका छन् । अर्थात् यस चित्रमा अङ्कित भएका संस्थापकहरूको चेहरामा कुटिल रेखाको अभाव हुँदै आएको छ । मानवीय चेहराको निर्माणमा लाक्षणिक वस्तुको निर्देशनलाई त्यागेको छ । नाक पनि त्यत्तिको चुच्चो परेको छैन तर चेहरामा सपाद अर्ध चेहराकै शैली रहेको छ । हातखुट्टाको चित्रण त्यत्तिको वास्तविकतामा पुग्न सकेको छैन । वास्तवमा यो नेपाली चित्रकलाको विकासक्रममा देखिने हीनताको पूर्व सूचना हो । यस किसिमसंग नेपाली कलाकारहरू चित्रकला अन्तर्गत धर्मको अत्याज्य परिधिभित्र रहेता पनि जनताको रूचि अनुसार मानवाकृतिहरूको सामाजिक चित्रणमा दिन परदिन प्रेरित हुँदै गएका देखिन्छन् । यसकारण यो हेवज्रको महान् वज्रयानी सिद्धान्तमा उद्भूत भएको चित्र सत्रौं शताव्दीको चित्रकलाको नमूनास्वरूप अध्ययन गर्न लायक छ ।

यसबेला लेखिएका अनेक माध्यमका चित्रहरू उपलब्ध छन् । तर माथि ठाउँ ठाउँमा उल्लेख भएका विभिन्न कुराहरूको ऐतिहासिक पुष्टिका लागि शिवशक्तिको विचारधारासंग मिल्ने यो हेवज्रको चित्र यहाँ प्रस्तुत गर्न ठूलो जतन गरिएको छ। किनभने यस्ता चित्रहरू सर्वसाधारण जनताको समक्ष आउन सक्दैनन्। यस्ता चित्रहरू केवल बौद्ध समाजको लागि मात्र दृश्य हुन्छन्।

अठारौं शताब्दीको भित्तिचित्र

हाम्रो देशमा कहिलेदेखि भित्तिचित्रहरूको प्रख्यापन भएको छ भन्ने विषयमा विचार गर्‍यौं भने लिच्छविकालीन कैलाशकूटभवनमा समेत भित्तिचित्रहरू लेख्थे भन्ने कुराको झल्का नरेन्द्रदेवको समयमा आएका एक चिनियाँ दूतको वर्णनबाट स्पष्ट भएको छ । यसको अतिरिक्त प्राचीन भित्तिचित्रहरूको विषयमा अध्ययन गर्न उपयोगी हुने कुनै प्रामाणिक साधनहरू उपलब्ध छैनन् । वास्तवमा लिच्छविकालीन तथा प्राचीन मल्लकालीन कुनै पनि भव्य ढङ्गका घर मन्दिरहरूको अभाव भएकोले नै प्राचीन भित्तिचित्रहरूको विषयमा हाम्रो अध्ययन अधूरो रहेको छ । एउटा कुरा

विचारणीय छ कि भित्तिचित्रहरूको माध्यमहरूमा गिरिकन्दराहरू पनि महत्त्वपूर्ण रहेका छन् । हाम्रो देशमा अनेक ठाउँमा गुफाहरू रहेका छन् । संभवत ती गुफाहरूमा पनि कहीं-कहीं चित्रकारीको काम भएको हुनसक्दछ । तर आजसम्म हाम्रो देशमा चित्रकारीको काम भएका प्राचीन गुफाहरूको खोजी हुनसकेको छैन ।

भित्तिचित्रहरूको विषयमा उपलब्ध साधनहरूको दृष्टिकोणले भक्तपुर दरवार विशेष विचारणीय छ । भक्तपुरमा देखिएका वर्तमान कलात्मक घर मन्दिरहरू र मूर्तिहरू प्राय: सबै अठारौं शताब्दीकै देन हुन् । वास्तवमा अठारौं शताब्दीका राजाहरूले देखाएको कलाप्रेमले नै भक्तपुरमा कलात्मक उन्नति भएको कुरा स्पष्ट भएको छ । अठारौं शताब्दीको भित्ति-चित्रको प्रकरणमा यसै दरवारमा लेखिएका चित्रहरू हेर्नलायक छन् । भक्तपुर दरवारभित्रका मुख्य मुख्य चोक जस्तै कुमारीचोक, मूलचोक आदि ठाउँका प्राय: सबै घरका भित्ताहरू वृत्तचित्रहरूले भरिएका छन् । चित्रकलाको दृष्टिले यहाँ दुई प्रकारका चित्रण प्रणालीलाई प्रयोग गरेका छन् । जस्तै मूलचोकको दलानमा लेखिएका चित्रहरू र माथि भित्ताहरूमा लेखिएका चित्रहरू पृथक् छन् । माथि दोस्रो तल्लाको बाहिरी भित्ताहरूमा लेखिएका चित्रहरू अठारौं शताव्दीमा देखिएको नेपाली चित्रकला क्रमश: गिर्नलागेको अवस्थामा छन् । दलानको भित्तामा लेखिएका चित्रहरू चाहिं सत्रौं शताब्दीको चित्रकारितामा लेखिएका छन् । यसकारण यहाँको चित्रणप्रणाली माथिको-भन्दा केही सुन्दर र भावपूर्ण रहेको छ । रङ्ग पनि माथिको र तलकोमा पृथक् छन् । माथिको चित्रकारिता साधारण पातलो ढङ्गको रङ्गमा देखिएको छ तथा दलानको चित्रकारिता बाक्लो एक तह नै उठ्ने रङ्गमा देखिएको छ ।

अठारौं शताब्दीभित्रका भक्तपुरका राजा जितामित्र मल्लले आफ्नो दरवार सिंगार्न पन्ध्रौं वर्ष लगाएको कुरा उल्लेख भएको छ । वास्तवमा यस दरवारभित्रका कलात्मक स्थितिलाई लिएर विचार गर्दा यो कुरा असंभव देखिंदैन । केवल चित्रकलाको दृष्टिले विचार गर्दा पनि यहाँ वर्षौं वर्ष चित्रकारहरूले मेहनत गरेको कुरा स्पष्ट छ । एउटा कुनै ग्रन्थको पेजमा या कपडामा या कागतमा कुनै देवदेवीहरूको चित्रण गर्नु सीमित भाव विशेषमा आधारित हुने हुनाले त्यहाँ त्यत्तिको गतिसूचक रेखाद्वारा अनेक

अवस्थाको आकार र भाव विशेषको चित्रण गर्नुपर्ने हुंदैन । तर हाम्रो परम्परा अनुसार भित्तिचित्रहरू प्रायः कथानक घटनाक्रममा आधारित हुने हुनाले त्यसमा अनेक भावका आकार प्रकारका देवदेवीहरू र मानव-चेहराहरू चित्रण गर्नुपर्ने हुन्छ । वास्तवमा यस प्रकारको चित्रहरू लेख्नु साधारण कुरा होइन । हाम्रो भक्तपुर दरवारमा देखिएका कथानक-चित्रहरूमा अधिकांश भाग पुराणमा आधारित छन् । अर्थात् देव दानवहरूको युद्ध, गौरीविवाह, गणेशको उत्पत्ति आदि अनेक रोचक पौराणिक कथाहरूको आधारमा वृत्तचित्रहरू क्रमबद्ध तरीकाले लेखिएका छन् । तथा यी पौराणिक कथाहरूको अतिरिक्त मल्लराजाहरूको जीवनी पनि मुख्य मुख्य घटनाको आधारमा कोरिएका छन् । वास्तवमा यस दरवारमा लेखिएका भित्तिचित्रहरूको महत्व यी नै सामाजिक ढङ्गका मल्ल राजाहरूको जीवनको वृत्तचित्रले बढ्नगएको छ । मल्ल राजाहरूको तात्कालिन वेषभूषा आदिमा अत्यन्त रोचक ढङ्गमा चित्रित भएका यी वृत्तचित्रहरू मूलचोकको दलानमा नै परेका छन् । हुन त सुरक्षाको अभावले या अज्ञानले भक्तपुर दरवारका अधिकांश भित्तिचित्रहरू उप्किसकेका छन् , तथा सबभन्दा सुन्दर ढङ्गमा चित्रकारी भएको दलानमा नै बत्तिबाल्ने परम्परा बसाएको हुनाले यस भित्ताका चित्रहरू धमिलिइसकेका छन् । तर यस दलानमा देखिएको चित्रकारी माथि उल्लेख भए अनुसार बाक्लो उठ्ने ढङ्गको रङ्गमा आधारित भएको हुनाले चित्रहरूको सुन्दर रङ्ग नदेखिने भइसकेता पनि ठाउँ ठाउँमा प्रयुक्त विभिन्न रङ्गको सतह उठेकोले चित्रको आकार प्रकार अद्यापि देखिने ढङ्गमा नै छन् । यही देखिने आकार प्रकारको आधारमा यहाँ चित्रित मल्ल राजाहरूको चित्रण संभवत जितामित्रकै जीवनीसंग सम्बन्ध रहेको हुनुपर्दछ ।

यहाँका भित्तिचित्रहरू अठारौं शताब्दीको अन्तरालमा लेखिएको हुनाले हाम्रो चित्रकलाको विकास क्रममा देखिएका सामयिक कुराहरू यसमा समावेश हुनु स्वाभाविक कुरा छ । यहाँ चित्रित भएका मानव चेहराहरू र अधिकांश देवदेवीहरूका चेहराहरू पनि क्रमशः अर्ध चेहरामा देखिन थालेका छन् । सत्रौं शताब्दीसम्म सपाद चेहरामा रहेको मानव चेहरा यहाँ आएर अर्ध चेहरामा परिणत भइसक्नु नेपाली चित्रकलाको प्रकरणमा विचारणीय

छ । दानवहरूको चेहरामा देखिएको चुच्चे जुङ्गा र दाह्री घतलाग्दा छन्। वास्तवमा यहाँ चित्रित भएको विषय ज्यादै व्यापक भएको र यहाँ हजारौं भावका पृथक् चित्रांशहरू देखिएकोले यी सबै कुराहरूको एक एक व्याख्या गर्न संभव छैन । तथापि मोटामोटी दृष्टिले देखिएका केही कुराहरूमाथि उल्लेख भएका छन् र वास्तवमा यी कुराहरू विचारणीय छन् ।

ऐतिहासिक दृष्टिकोणले विचार गर्दा यी भित्तिचित्रहरू भएका चोकहरू थंथुदरवारभित्रका अङ्ग हुन् । थंथुदरवार जितामित्रले बनाएको कुरा ज्ञात भएको छ । यसकारण जितामित्रको समयमा अठारौं शताब्दीतिर भित्ति-चित्रहरू यस प्रकार लेखिन्छन् भन्ने कुरा ज्ञात भएको छ । यस बेलाको भित्ति-चित्रको निर्माण र त्यसपछिको समयका भित्तिचित्रहरूको निर्माणमा केही पृथक्ता देखिएको छ । भक्तपुरको दरवारमा भित्तिचित्रहरू लेख्न सबभन्दा पहिले पहेंलो भावको मसीनो माटोको लिउन दिइएको छ । त्यसमाथि कमेरोले बाक्लोसंग पोतेको छ। यसमाथि द्वैध रेखाङ्कन प्रणालीको आधारमा आकार प्रकारहरू अङ्कित गर्ने काम भएको छ । त्यसमाथि तत् तत् स्थानमा सधर्मी रङ्गहरू रहेका छन् । तर उन्नाईसौं र बीसौं शताब्दीमा लेखिएका विहार आदिका भित्तिचित्रहरू वज्रको लेपमाथि रहेको चूनको पृष्ठभूमिमा रहेका छन् । वास्तवमा सर्दीबाट बचावट हुने दृष्टिकोणले चूनको पृष्ठभूमिमा लेखिएको भित्तिचित्रहरूभन्दा पहेंलो भावको मसीनो माटोमाथि लेखिएको भित्तिचित्रहरू स्थायी बनेका छन् । यसकारण थंथुदरवारको भित्तिचित्रहरूको पृष्ठभूमि सर्दीबाट भने जोगिएकै देखिन्छन् ।

उन्नाईसौं शताब्दीको जन्मपत्रिका चित्र

माथि हामीले विभिन्न प्रेरणामा निर्माण भएका विभिन्न माध्यमका प्रामाणिक चित्रहरूको विषयमा अध्ययन गऱ्यौं । तर जन्मपत्रिकामा लेखिने चित्रहरूको विषयमा चर्चा गरेका थिएनौं । हाम्रो परम्परा अनुसार चिना पनि एक कलात्मक प्रेरणाको माध्यम बनेको छ । तर हाम्रो संस्कृति अनुसार मृत्युपछि सम्बन्ध रहेको व्यक्तिको चिना या जन्मपत्रिका पनि चितामा हालेर जलाउने चलन भएकोले चिना सम्बन्धी नेपाली चित्रकलाको ऐतिहासिक क्रमको विषयमा कुनै अध्ययन गर्न पाउँदैनौं । तर श्री ५ गीर्वाण-

युद्ध विक्रम शाहदेवको जन्मपत्रिकाको एक प्रतिलिपिको केही चित्रांश पूर्णिमा पत्रिकाको पाँचौं अङ्कमा प्रकाशित भएको छ । यस चित्रको सम्पूर्ण भाग मेरूनाथ पाण्डेयको पुर्खाली संग्रहमा रहेको छ । यसकारण यसै जन्मपत्रिकाको आधारमा उन्नाईसौं शताब्दीका नेपाली चित्रकारहरूको चित्रकारिता कुन स्थितिमा पुगेको छ भन्ने कुरा यहाँ विचार गरिन्छ । वास्तवमा यो चित्रं विस्तृत ढङ्गमा लेखिएको हुनाले त्यस बेलाको बहुमुखी चित्रकलाको विकास क्रमलाई विवेचना गर्न सर्वात्मना उपयुक्त रहेको छ । विशेष गरेर उन्नाईसौं शताब्दीमा लेखिने व्यक्तिगत चित्रको रूपरेखालाई बुझ्न यो चिना उपयुक्त छ ।

बाक्लो कपडामा लेखिएको यस जन्मपत्रिकाको चित्रांश मात्र साढे तीन हात लामो छ । चित्र हाम्रो प्राचीन परंपराबाट धेरै तल ओर्लेको छ । क्रमशः सूक्ष्म र लालित्यपूर्ण सुग्घर कलाकारिताबाट टाढा हुँदै आएको रूप यसमा स्पष्ट रहेको छ । देवीदेवताहरूको आङ्गिक अनुपातमा कलाकारको ज्ञान नगण्य रहेको छ । अठारौं शताब्दीदेखि देखिन थालेको अर्ध चेहराको शैली यस चित्रमा पूर्णतया अनुशीलन भएको छ । यस चित्रमा अङ्कित भएका सबै जस्तै देवीदेवताहरूका चित्रहरू पनि अर्ध चेहरामा कोरिएका छन् । तर कलाकारको अकुशलताको परिचयस्वरूप यद्यपि मुखमण्डल अर्ध चेहरामा लेखिएता पनि त्यसलाई मिल्ने ढङ्गमा अरू शरीर संस्थान भएको चित्राँकन छैन । प्राचीन चित्रहरूमा पनि सपाद अर्ध चेहराको शैलीले देवीदेवताहरूलाई समेत अंगालेको माथि ठाउं ठाउंमा उल्लेख भएको छ । तर ती चित्रहरूमा यसप्रकार अङ्ग संस्थानमा देखिएको बेढङ्गको स्थिति छैन । सर्वत्र चेहरालाई मिल्ने अङ्गसंस्थान बनेको छ । यस चिना चित्रमा देखिएको रेखा यद्यपि द्वैधरेखांकन प्रणालीमा नै रहेता पनि सूक्ष्मता र गतिसूचक भावलाई व्यक्त गर्ने क्षमताबाट दूर रहेको छ । छायाँ दिने काममा कलाकारले उपेक्षा गरेको छ । एक दुइ ठाउंमा मात्र छायाँ दिइएको छ । रङ्ग परंपरा अनुसारको टल्कने ढङ्गको छ । रातो रङ्गको बिशेष प्रयोग भएको छ । चित्रकारले राजाको व्यक्तित्वलाई माथि पुऱ्याउन भरमार सुनको रङ्ग ठाउं ठाउंमा प्रयोग गरेकोले साधारण जनताको लागि भने यो सुनैसुनले पोतेको चित्र सुन्दर बनेको छ ।

चित्रमा समावेश भएको विषय अनुसार यस चित्रलाई दश खण्डमा विभक्त गर्न सकिन्छ । जस्तै सबभन्दा पहिलो खण्ड शक्ति सहितको गणेशको चित्र आफ्नो-आफ्नो वाहनसहित अंकित भएको छ । त्यस्तै दोस्रो खण्डमा शक्तिसहितको लक्ष्मीनारायणको चित्र, तेस्रो खण्डमा उमामहेश्वरको चित्र, चौथो खण्डमा रथारूढ चन्द्र, सूर्य र मङ्गलको चित्र, छैठौं खण्डमा शनिश्चर, राहु र केतुको चित्र, सातौं खण्डमा मार्कण्डेय, वलि र व्यासको चित्र, आठौं खण्डमा हनुमान, विभीषण र कृपाचार्यको चित्र, नवौं खण्डमा अश्वस्थामा, परशुराम र प्रल्हादको चित्र र दशौं खण्डमा श्री ५ गीर्वाणयुद्ध विक्रम शाहदेवको व्यक्तिगत चित्र अंकित भएको छ । धार्मिक दृष्टिकोणमा आधारित ज्योतिषी लग्नकुण्डली अनुसार उपर्युक्त चित्रहरूको संयोजन भएको छ । वास्तवमा यस जन्मपत्रिकाको मुख्य अंश दशौं खण्डमा नै केन्द्रित छ । किनभने यो चिना गीर्वाणयुद्ध विक्रमशाह देवको भएकोले उनकै चित्र त्यसमा अंकित हुनु सारै महत्त्वपूर्ण छ । चित्रकारले पनि अरू ठाउंमा भन्दा यस दशौं खण्डमा विशेष मेहनत गरेको देखिन्छ । । गीर्वाणयुद्धको चेहरा अर्ध चेहरामा अंकित भएको छ । मुख मण्डलको शोभा राम्रो रहेको छ । तर अकुशल कलाकारको परिचय स्वरूप मुख अर्ध चेहरामा कोरिएता पनि श्रीपेच त्यही अनुसार अर्धाभिमुख छैन । पूर्ण चेहराको स्थितिमा श्रीपेच रहेको छ । उन्नाईसौं शताब्दीको वस्तुस्थितिलाई मिल्ने तकियामा अडेस लिएर सिंहासनमा बसेका गीर्वाणयुद्धको वस्त्राभरणको चित्रण पूर्णतया सामयिक रहेतापनि हात खुट्टाहरू र शरीर विन्यासको चित्रण वास्तविक ढङ्गमा नरहेकोले त्यतिको आकर्षक हुन सकेको छैन । तर त्यसबेलाका कलाकारहरूको तुलिकालाई बुझ्न यो चित्र ज्यादै विचारणीय छ । कलात्मक पृष्ठभूमिमा देखिएको एकाकी रूखको चित्रण, वरण्डाको दृश्य, पात पात छुट्टिने लता प्रतानादिका घेरा आदि नौला कुराको उन्नाईसौं शताब्दीको कलात्मक स्थितिलाई व्यक्त गर्दछ । तर जन्मदाखेरि लेखिएको यस चित्रमा गीर्वाणयुद्धको जुन प्रौढ चेहरा यहाँ दिइएको छ त्यो काल्पनिक हुनु पर्दछ ।

बीसौं शताब्दीको कागतचित्र

नेपाली चित्रकलाको विकास क्रममा बीसौं शताब्दीका चित्रहरूको विष-

यमा व्याख्या गर्नु सरल कुरा छैन । दिन परिदिन बढ्दै आइरहेको अन्तर्राष्ट्रिय सम्बन्ध, मानव मस्तिष्कको बहुमुखी विकास, विज्ञानको उपलब्धि, विदेशी-हरूको प्रभाव आदि अनेक कुराहरूले बीसौं शताब्दीको नेपाली चित्रकारहरू आधुनिक भइसकेका छन् । आफ्नो परंपरागत चित्रकलालाई मनपराएता पनि, त्यसमा उन्नति र अवनतिबाट परिचित भए तापनि, पूर्णतया त्यसमा नै तल्लीन भएर आफ्नो कलालाई नै उन्नत गर्ने कुरामा आधुनिक स्थितिले गर्दा कुनै पनि चित्रकारको हृदयमा आत्मभरोसाको भाव उत्पन्न हुन सकेन । प्रकृतिको हुबहु नक्कल गर्ने आधुनिक चित्रकारितामा कुनै पनि कलाकारको तुलिका निपूण भए तापनि आफ्नो परंपरामा गौरवान्वित हुने मनोवृत्ति भएका बीसौं शताब्दीका नेपाली चित्रकारहरू संतुष्ट भएको पनि देखिंदैन । यस्तो स्थितिले बीसौं शताब्दीका प्रारम्भिक कलाकारहरूलाई अन्योलमा पारेको कुरा तिनीहरूको कलाकृतिहरूले बताइरहेको छ। उदाहरणका लागि बीसौं शताब्दीको एक प्रसिद्ध चित्रकार आनन्द मुनिको चित्रण शैलीलाई हेर्न सक्दछौं ।

आनन्दमुनि शाक्य प्राचीन परंप्रागत देवदेवीहरूको भावपूर्ण चित्र लेख्ने काममा र प्रकृतिको हूबहु नक्कल गर्ने चित्रकारितामा निपुण थिए । उनी अकसर गरेर आफ्नो बुद्धि अनुसार आधुनिक र प्राचीन कुराको समन्वय गरेर चित्र लेख्दथे । उनले छोटो कार्यकालमा पनि यही शैलीमा धेरै चित्रहरू लेखेर गएका थिए । यदि छोटो आयुमा नै उनको दु:खद निधन नभएको भए संभवत: आजको एक्काईसौं शताब्दीसम्म पनि उनका कृति-हरूले एक क्रान्ति ल्याउने थिए । तथापि काठमाडौं उपत्यकाका प्राय: हरेक प्रतिष्ठित व्यक्तिहरूको घरमा उनले लेखेका चित्रहरू अद्यापि टाङ्गिएका हामी देख्दछौं। १९९५ वि. सं. तिर केलटोलस्थित मच्छिन्द्रनाथको पूजारी श्री नीलवज्र वज्राचार्यको प्रेरणामा उनले लोकेश्वरको एक ठूलो चित्र लेखेका थिए । यो चित्र आजकाल मेरै संग्रहमा छ । यस चित्रको अवलोकनले कलाकार आफ्नो तुलिकालाई कुन दिशामा अगाडि बढाउन चाहन्थे या उनी कस्तो किसिमको चित्र लेख्न विवश थिए भन्ने कुरा स्पष्ट हुन आउँछ । चित्रको मुख्य विषय लोकेश्वरको ध्यान भएको हुनाले यसकै आकृति मुख्य-रूपमा अंकित भएको छ । माथि ताराका साना चित्रहरू दिइएका छन् ।

तल लोकेश्वरको पाद पंक्तिमा चित्र लेखाउन दिने व्यक्तिको दंपती दायाँ बायाँ प्रणतिपरायणावस्थामा चित्रित भएका छन् । लोकेश्वरको शान्तभावको मूर्ति, त्यसको शारीरिक अनुपात, द्वैधरेखांकन प्रणाली, वस्त्राभरणको प्रयोग आदि कुरामा आधुनिकता समावेश भए तापनि मुख्य रूपमा परंपराकै प्रभाव रहेको छ । अठारौं र उन्नाईसौं शताब्दीको कलाकारहरूको परंपरागत कृतिहरूको तुलनामा यो चित्र ज्यादै माथि पुगेको छ । तर संस्थापकको दंपतीको चित्रण गर्दा कलाकारले आफ्नो परंपरालाई पूर्णतया त्याग गरेको छ । प्रकृतिको हुबहु नक्कल गर्ने आधुनिक चित्रकारितामा संस्थापकहरूको चित्र लेखिएका छन् । वास्तवमा नीलवज्र र उनकी पत्नीको अनुहार यस चित्रमा अत्यन्त सुन्दर ढङ्गमा दुरूस्त उतारिएका छन् । यसप्रकार आफ्नो परंपरागत चित्रकारिताको उन्नति र अवनतिको अवस्थालाई बुझेर आफ्नो प्राचीन मौलिकतालाई उच्च आधुनिक चित्रकारिताको साथ समन्वयात्मक भावमा राखेर चित्रित हुनु साधारण कुरा होइन । अवश्यमेव कलाकारको युगअनुसार यसप्रकार दुवै शैलीलाई ठूलो मेहनतले एक ठाउंमा राखेर चित्र लेख्दा आफलाई कृतज्ञ संझेको होला । तर यो चित्र बीसौं शताब्दीको डावाँडोल परिस्थितिको उपज हो जसमा खुद कलाकार हराएको छ ।

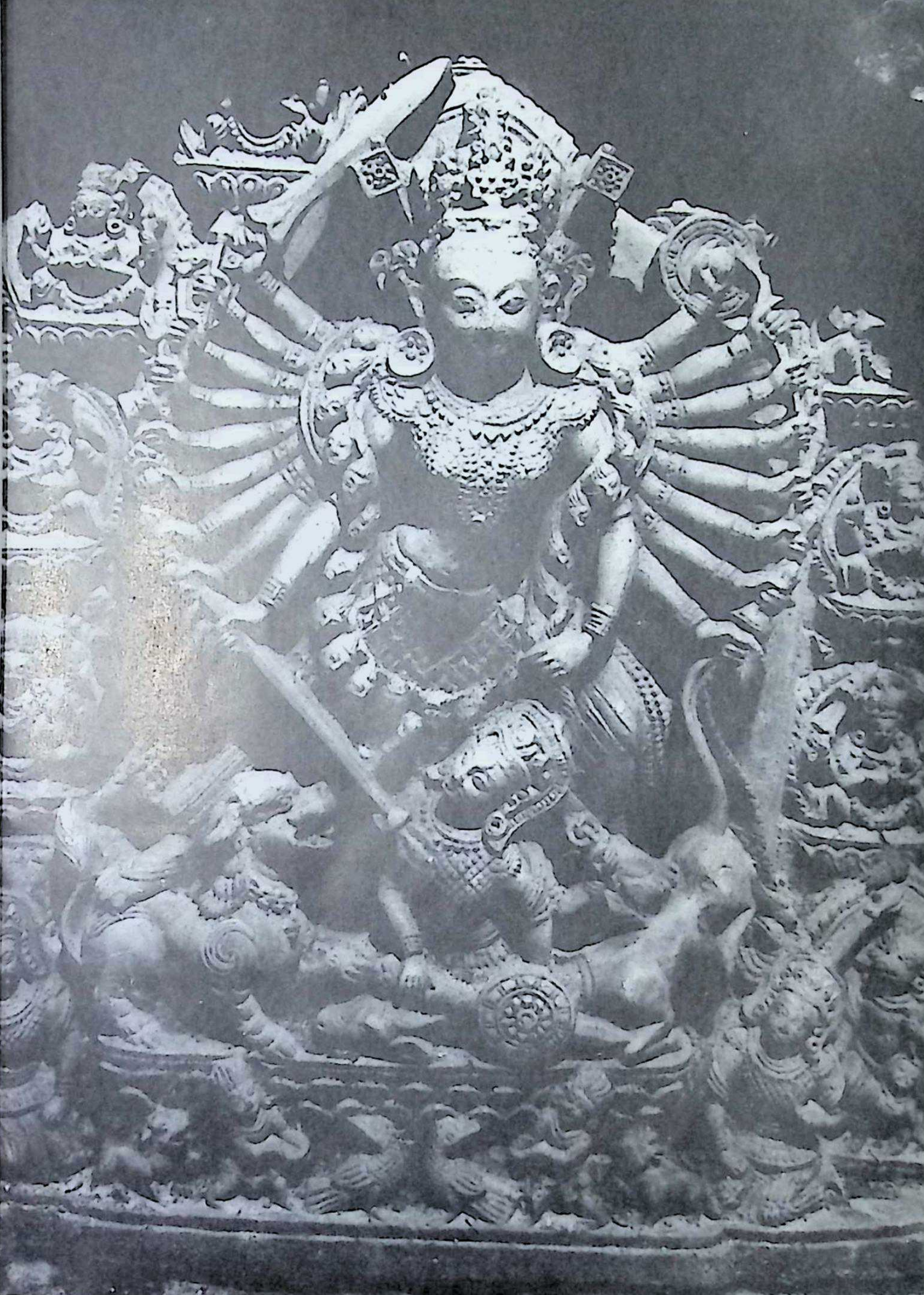
लोकेश्वरको चित्र अवश्यमेव सुन्दर छ, मनमोहक छ, रेखा पनि त्यत्तिकै सजीव र सूक्ष्म छ । तर छाया दिने काम आधुनिक ढङ्गमा भएको छ । रङ्गमा मौलिकता छैन । पहिलेका चित्रहरूमा जस्तै यसमा प्रयुक्त रङ्ग टल्कने ढङ्गको छैन । कपडाको सट्टा कागतमा लेखिएको छ । गुलाबको फूलजस्तो देखिने कलात्मक बुट्टाहरूले लोकेश्वरको रूपलाई सुन्दर बनाए तापनि त्यसमा आधुनिकता र प्राचीनता दुवै छैन । संस्थापकहरू बीसौं शताब्दीका भए तापनि नीलवज्रले लाएको लुगा प्राचीन ढङ्गको छ । तर उनकी पत्नी बालकुमारीले लाएको वस्त्र चाहिं पूर्णतया बीसौं शताब्दीको अनुकुल रहेको छ । कलाकारले चित्रको अधिकाँश पृष्ठभूमिलाई त्यसै छोडि दिएको छ, यद्यपि पहाड र आकाशको सादृश्य अङ्कित छन् । वास्तवमा यो उन्नाइसौं शताब्दीको प्रभाव हो । पन्ध्रौं तथा सोन्हौं शताब्दीका चित्रहरूमा यसप्रकार पृष्ठभूमिलाई प्रायः खाली राखिंदैनथ्यो । त्यसमा अनेक कलात्मक

पृष्ठभूमिले शोभा बढाएको हुन्थ्यो । प्राचीन चित्रहरूमा रातो, पहेंलो, वासन्ती आदि उज्ज्वल रङ्गको प्राधान्य हुन्थ्यो तर यस चित्रमा हरियो प्राधान्य रहेको छ । रङ्ग टल्कने ढङ्गको नभए तापनि विशेष सुन रङ्गको प्रयोगले चित्रको उज्ज्वलतालाई बढाएको छ । वास्तवमा यो चित्र आधुनिक र प्राचीन कुराको समन्वयले सुन्दर रहे तापनि बीसौं शताब्दीको एक विज्ञ अकेला कलाकारको मनको अन्तर्द्वन्दमा उत्पन्न भएको अपरिपक्व बुद्धि यसमा अङ्कित भएको छ। अवश्यमेव यो चित्र कलाकारको शुद्ध मौलिक रूपमा कोरिएको छैन ।

उहिलेको जमानामा खास खास मौलिक चित्रहरूको निर्माण हुँदा विद्वान् दार्शनिकहरू कुनै पनि कलाकारको मार्गदर्शक हुन्थे । तर हाम्रो चित्रकलाको परंपरामा केही समय यता यसप्रकार विद्वान् दार्शनिकहरूको सहयोग कलाकारहरूले पाउन नसकेको हुनाले या त्यस्ता विज्ञजनहरूको हाम्रो देशमा अभाव हुँदै गएको हुनाले नेपाली चित्रकलामा ह्रास हुँदै आएको कुरा स्पष्ट छ । वास्तवमा बीसौं शताब्दीमाका कलाकारहरूले यो कुरा नबुझेको छैन ।। आनन्दमुनि शाक्यले यस कुरालाई बुझेर आफ्नो उपर्युक्त लोकेश्वरको चित्रमा धेरै सुधार गरेका छन् । कलाको दृष्टिले तल गिर्दै आइरहेको अनेक अन्ध परंपरलाई हटाइएको छ । कलाकारमा हुनुपर्ने हस्तकुशलता र औचित्य प्रयोगको ज्ञान हासिल गरेको छ । तर त्यस कलाकारलाई आधुनिक र प्राचीन कुराको समन्वय गर्ने वस्तुस्थितिमा त्यस्तो विद्वान्को निर्देशनको अभाव भएको छ जसबाट उनको कृति आधुनिक र प्राचीन कुराको समन्वय भएको एकात्मक भावमा लीन हुन सकोस् । अथवा आफ्नो परंपरामा नै आधुनिक कुरा सर्वात्मना अन्तर्भाव भएको होस् । यही कुरा नहुँदा उपर्युक्त लोकेश्वरको चित्र कता-कताको जस्तो महसूस हुन्छ ।

परंपरागत सांचोमा ढालिएको लोकेश्वरको चित्रमा प्रयुक्त आधुनिक चित्रकारिताको काम अवश्यमेव सराहनीय छ । यसमा कलाकारको कुशलता स्पष्ट छ । हाम्रो प्राचीन परंपरामा आधुनिक भाव लीन भएको छ । तर पूर्णतया आधुनिक ढङ्गको चित्रकारिता भएको संस्थापकहरूको चेहरा उपर्युक्त लोकेश्वरको पृष्ठभूमिमा अंकित हुनु सर्वात्मना अप्रासंगिक जस्तो रहेको छ । यस चित्रमा पनि यदि आधुनिक कलाको साथ साथ द्वैध-

रेखांकन प्रणालीलाई अपनाएर त्यसको पृष्ठभूमिमा पनि आधुनिक वास्तविकताको झलक रहेको भए यो लोकेश्वरको चित्र सर्वात्मक मौलिक र कलाकारको सफल कृति हुने थियो । तर कलाकारको अत्यासमा परेको बीसौं शताब्दीको मस्तिष्क एकाकी रहेको हुनाले यी कुराहरू यस चित्रमा समावेश हुन सकेनन् ।



महिषासुरमर्दिनी भगवती

मूर्तिकला

निगम र आगममूलक नेपाली मूर्तिकला

हाम्रो देशको संस्कृति र सभ्यता निगम र आगम मूलक अर्थात् बैदिक र तान्त्रिक विचारधारामा विकसित भएको हुनाले यहाँका कलाकृतिहरूमा पनि त्यसको छाप पर्नु स्वभावसिद्ध छ। यसरी वैदिक र तान्त्रिक विचारधारामा नेपाली कलाकृतिहरू प्रभावित भएको कुरा नेपालको कुना काप्चामा छरिएका कलात्मक वस्तुहरूको क्रमिक अध्ययनबाट अवगत गर्न सक्दछौं। नेपाली मानवजातिको संस्कृति र सभ्यताको वास्तविक रूप पत्ता लगाउन वैदिक र तान्त्रिक विचारधारामा बगेका नेपाली कलाकृतिहरूका दुवै हाँङ्गाको ऐतिहासिक दृष्टिकोणले अध्ययन गर्नु अत्यावश्यक छ।

नेपालमा पाइने कलात्मक वस्तुहरूमा मूर्तिकलाको विशेष स्थान छ। यस विषयको अध्ययनले यो कुरा थाहा पाउन सकिन्छ कि कुन कुन बेल कुन कुन विचारधाराको प्रावल्य रह्यो। अर्थात् नेपालीहरूको हृदयमा कुन बेला वैदिक विचारले प्रभाव पार्‍यो र कुन बेला तान्त्रिक विचारले। वास्तवमा वैदिक विचार र तान्त्रिक विचार हिमालयको काखमा संगसंगै अवतरित हुँदै आएका छन् तथापि उपासकहरूको हृदयमा यी दुई विचार धाराहरूले समय समयमा आफ्नो आफ्नो प्रभुत्त्व देखाउँदै आएका छन्।

हाम्रो नेपालको ऐतिहासिक कालमा अनेक संप्रदायका देवदेवीहरूका प्रतिमाहरू अनगिन्ति बनेका छन्। ती कलात्मक प्रतिमाहरू मध्ये एतिहासिक कालको शुरूदेखि लिच्छविकालको अन्तसम्ममा बनेका प्रायः विष्णु, शिव, बुद्ध, बोधिसत्त्व, काली, लोकेश्वर आदि बैदिक र तान्त्रिक दुवै विचारधाराका प्रतिमाहरू देखिएका छन्। ती उपलब्ध प्रामाणिक प्रतिमाहरू मध्ये, विष्णु, महेश्वरका विभिन्न प्रकारका पौराणिक रूपहरू बैदिक विचारधाराबाट उत्पन्न भएका हुन्। तथा छत्रचण्डेश्वर, काली, लोकेश्वर, बुद्ध, बोधिसत्त्व आदिका

मूर्तिहरू प्रारम्भिक तान्त्रिक विचारधाराबाट उत्पन्न भएका हुन्। तर प्रारम्भिक तान्त्रिक विचारधाराका भन्दा पुराणमा आधारित वैदिक विचारधाराका प्रतिमाहरू प्रचूर मात्रामा पाइएका छन्। प्रारम्भिक अवस्थाका प्रामाणिक शैव र बौद्ध तान्त्रिक प्रतिमाहरू नगण्य छन्। यी कलात्मक वस्तुहरूको विवेचनाले यो कुरा अनुमान गर्न सकिन्छ कि लिच्छवि राजाह को समयमा वैदिक धर्ममा नै यहाँका वासिन्दाहरू अधिक मात्रामा लहसिएका थिए। वैदिक धर्म यद्यपि लामो समयसम्म मानव मस्तिस्कमा हुर्केको हुनाले अनेक रूपका हाङ्गा विङ्गाहरूमा छरिएको छ। तथापि यसको साधना गर्ने मार्ग स्पष्ट र सौम्य रहेको छ, गुह्य छैन। तर तान्त्रिक धर्मको साधना गर्ने मार्ग अवश्यमेव गुह्य र जटिल रहेको छ। वास्तवमा वैदिक धर्मबाटै तान्त्रिक धर्मको पनि उद्गम भएको हो भन्ने कुरा यस विषयका विशेष ज्ञाताहरू दावा गर्दछन्। तर वस्तुस्थितिले जुनसुकै रूप लिए तापनि अवश्यमेव तान्त्रिक धर्म जटिल छ, दुर्बोध छ र कल्पना प्रधान छ। तथा वैदिक धर्म सौम्य छ, सरल छ र यथार्थवादिताको पूजारी छ। यही स्पष्ट र गुह्य, जटिल र सौम्य भावनाको प्रभाव हाम्रो नेपाली कलाकृतिहरूमा परेको कुरा हामी पाउँछौं। लिच्छविकालमा बनेका पुराणमा आधारित वैदिक मूर्तिहरू प्रायः सौम्य रहेका छन्। जुनसुकै भावमा कुँदिएका मूर्तिहरू पनि सौम्य तथा यथार्थताको द्योतक बनेका छन्। तथा स्पष्ट साधना भएकोले यसबेला खुलेयाम अनेक मूर्तिहरू यत्रतत्र स्थापित भएका छन्। कलाकारहरू पनि सरल र सौम्य ढङ्गमा वैदिक मूर्तिहरू बनाउने काममा विशेष प्रोत्साहित भएका हुनाले एक दुईवटा जटिल तान्त्रिक भावनाका मूर्तिहरू देखिए तापनि ती सरल र सौम्य ढङ्गमा नै कुँदिएका छन्। कुनै जटिलता र भद्दा आभूषणहरूले सिंगारिएका छैनन्। लिच्छविकालको कलामा देखिने यो एक विशेषता हो।

लिच्छविकालको अन्तपछि वैदिक धर्ममा मानिसहरूको आस्था क्रमशः घट्दै गएको अनुमान गर्न सकिन्छ। तथा तान्त्रिक धर्मको प्राबल्य क्रमैले बढ्न लागेको देखिन्छ। तान्त्रिक धर्ममा पनि शैव र बौद्ध दुवै एक साथ विकास हुन लागेको कुरो त्यस बेला बनेका प्रामाणिक मूर्तिहरूको अवलोकनले हृदयङ्गम गर्न सकिन्छ। तान्त्रिक धर्म प्रायः गुह्य रहने हुनाले तान्त्रिक देव-देवीहरू मूर्तिकलामा भन्दा चित्रकलामा विशेष आविर्भाव भएका छन्।

तथापि प्राचीन मल्लकालमा बनेका अनेक मूर्तिहरू मध्ये ढुङ्गेधाराहरूको आसपासमा देखिने विभिन्न किसिमका सूर्य, विष्णु आदिका मूर्तिहरू, श्मशानको आसपासमा देखिने पार्वती र सरस्वतीका मूर्तिहरू, बिहारहरूमा देखिने महाँकाल बुद्ध, बोधिसत्त्व, लोकेश्वर आदिका मूर्तिहरूको अतिरिक्त उमा, दूर्गा,गणेश आदिका मूर्तिहरू दर्शनीय छन्। यी सब मूर्तिहरू तान्त्रिक भावनामा लीन भईसकेका हुनाले तान्त्रिक जटिलता र गूढ साधनाले राम्ररी मुछिएका कुरा हामी सजिलैसंग बुझ्न सक्दछौं। तर प्राचीन मल्लकालमा तान्त्रिक भावनाले विशेष नेपालीहरूको हृदयलाई प्रभावित बनाई सके तापनि लिच्छविकालको संस्कार रहिरहेको हुनाले यस बेला बनेका उपर्युक्त मूर्तिहरू प्रायः वैदिक र तान्त्रिक द्वन्दकलात्मक शैलीमा कुँदिएका हामी पाउँदछौं। अर्थात् यस बेला बनेका मूर्तिहरू न त्यत्तिको जटिल नै छन्, न त्यत्तिको सरल। प्राचीन मल्लकालको मूर्तिकलाको यो एक विशेषता हो।

मध्य मल्लकालको शुरू पछि हाम्रो देशमा तान्त्रिक भावनाको प्रचार ज्यादै प्रवल भइसकेको हुनाले यस बेला जति शैव तथा बौद्ध भावनाबाट उद्भूत भएका मूर्तिहरू बने ती सबै महान् जटिलतामा पूर्णतया विकसित हुँदै गइसकेको कुरा काठमाडौं तथा अन्यत्र अद्यापि देखिएका अनगिन्ति देवदेवीहरूको मूर्तिहरूले बताउँछन्। वास्तवमा यस बेलाका मूर्तिहरू अनेक भुज, अनेक आयुध, अनेक आभूषण, अनेक भाव भङ्गिमा, अनेक रूप आदिले ज्यादै जटिल तथा काल्पनिक बन्नु तान्त्रिक भावनाकै देन हो। यदि हाम्रो देशमा जटिल तान्त्रिक भावनाले हरेक मानिसहरूको रोम रोममा असर नपारेको भए आज अवश्यमेव मल्लकालीन कलाकृतिहरू जटिल बन्ने थिएनन्। लिच्छविकालका वैदिक भावनाबाट उत्पन्न भएका कलाकृतिहरू झैं सादा हुने थिए। वास्तवमा मल्लकालिक कलाकृतिहरू जटिल वने पनि कलाको उत्कृष्टताले हीन छैनन्। किन्तु उत्तरोत्त र विकसित नै छन्। मध्य मल्लकालीन कलाको विशेष रूप वास्तवमा यही जटिलताले व्यक्त गर्दछ।

वर्तमानकाल शाहकालको शृंखलामा चलेको छ। यस कालमा पनि मल्लकालमा झैं तान्त्रिक मूर्तिहरू बनेका छन्। तर क्रमशः जन भावना तान्त्रिक र वैदिक मनोवृत्तिबाट दूर हुँदै आएको कुरा यसबेला बनेका भद्दा मूर्तिहरूले जनाउँछन्। तथा विश्वमा बग्दै आएको प्रजातान्त्रिक वातावरण-

को अनुकूल बनेका आधुनिक मूर्तिहरूले अवश्यमेव नेपालीहरूको मन एक अर्कै नयाँ सभ्यता र संस्कृतिमा ढल्कन लागेको सङ्केत गर्दछ। वास्तवमा हाम्रो मूर्तिकलामा यस्तो आफ्नो परम्पराको विपरीत अर्कै संस्कृति र सभ्यताले जरा हाल्न लागेको कुरा विचारणीय छ। तर विश्वमा दिन प्रति दिन नयाँ नयाँ रूप लिंदै गइरहेको मानव समाजको विकासले हाम्रो कलाको क्षेत्रमा पनि असर नपारिकन छोड्दैन। यही तथ्यलाई ध्यानमा राखेर हामीले आधुनिक मूर्तिहरूको विशेषतालाई सम्झनु पर्दछ। आधुनिक मूर्तिहरूको सृष्टिले वर्तमान मानव सामाजको अवस्थालाई दर्शाउँछ।

नेपाली मूर्तिकला र आंगिक अनुपात

नेपाली मूर्तिकलाको उत्कृष्टतालाई साकार गर्ने केही तत्त्वहरू मध्ये शास्त्रीय आङ्गिक नापको अनुपात एक प्रधान तत्त्वको रूपमा रहेको छ । शास्त्रीय अनुपातलाई उपेक्षा गरी बनाएको मूर्ति निपुण कलाकारको सूक्ष्म कटाइले राम्रो जस्तो देखिए तापनि कलापूर्ण हुन सक्दैन । कलापूर्ण नभएको मूर्तिले साधारण जनताको हृदयलाई आह्लादित बनाए तापनि कला विवेचक-हरूको हृदयलाई प्रफुल्लित बनाउन सक्दैन । कलापूर्ण मूर्ति बनाउन विशेष गरेर युक्तिले स्थान पाउनु पर्दछ । युक्ति भनेको आङ्गिक नाप प्रमाणको ठीक ठीक अनुपात र विशिष्ट आकार प्रकारले प्रादुर्भाव हुन्छ । कलापूर्ण मूर्तिले हाम्रो मनलाई लोभ्याउँछ । मनलाई लोभ्याउने वस्तु ठीक ठीक अनुपात र विशिष्ट आकार प्रकारमा सन्निहित भएको हुन्छ । जुन कुरा सुन्दर भन्ने शब्दबाट व्यक्त हुन्छ । यसकारण सुन्दर मूर्तिहरूको निर्माणको लागि युक्तिले विशेष स्थान पाउनु पर्दछ । यही कुरालाई बुझेर उहिलेका हाम्रा मूर्तिकारहरूले आफ्नो कलात्मक वस्तुहरूको उच्चतालाई माथि पुऱ्याउन जुन युक्तिलाई अपनाएका थिए त्यो युक्ति हामी हाम्रो देशको यत्रतत्र भागमा छरिएका मूर्तिहरूको विशेष शास्त्रीय आङ्गिक नापबाट अर्थात् शरीरका हरेक अङ्गहरूमा हुनु पर्ने विभिन्न प्रकारका लम्बाई चौडाई-को हिसाबले अवगत गर्न सक्दछौं ।

वास्तवमा नेपाली मूर्तिकला आफ्नो परम्परागत प्रतीकवादको धारणाले पूर्णतया वैदिक र तान्त्रिक धार्मिक सम्बन्धी देवदेवीहरूको रूपमा विकसित भएको हामी पाउँदछौं । धार्मिक देवदेवीहरू अनेक आयुध, अनेकभूज, अनेक शिर, तथा अनेक वस्त्राभरणहरूले अलौकिक जस्तो देखिए तापनि मानव आकृतिमा नै उत्रेका छन् । तर रूप र आकृतिमा सबै पृथक छन् । यिनीहरूको

आङ्गिक नाप प्रमाणको अनुपात पनि भिन्ना भिन्नै छन् । विशेष अनुपातको दृष्टिले नेपाली मूर्तिकलालाई आठ भागमा विभक्त गरिएको छ ।

उहिलेका कलाकारहरू स्वतन्त्र थिएनन् । आफ्नो मनमानी ढङ्गमा मूर्ति बनाउन उनीहरू पाउँदैनथे । जुनसुकै आकार प्रकारका मूर्तिहरू बनाउन परे तापनि शास्त्रीय अनुपातको घेराबाट बाहिर जान सक्दैनथे । उहिलेको प्रचलन अनुसार सबै किसिमका मूर्तिहरू विशेष गरेर जम्मा आठ प्रकारका विभिन्न हिसाबको आङ्गिक नापमा वर्गीकरण गरिएका छन् । नेपालमा जति किसिमका अद्भूत अद्भूत मूर्तिहरू बनेका छन् ती सबै मूर्तिहरु यिनै नापभित्र अन्तर्भाव भएका छन् । यसकारण जुन जुन मूर्तिकारहरूले यस शास्त्रीय आङ्गिक नाप प्रमाणलाई जाँचेर मूर्तिहरू बनाए तिनका मूर्तिहरू निःशङ्क सुन्दर तथा लालित्यपूर्ण बनेका छन् तथा जसले यस शास्त्रीय नापलाई अवहेलना गरे तिनीहरूको मूर्ति सुन्दर नभएको हामी पाउँदछौं । यो कुरा हामी पछि दोस्रो अध्यायमा नेपाली मूर्तिकलाको अध्ययनको सिलसिलामा देख्नेछौं ।

उहिलेको हाम्रो चलनचल्तीको भाषा अनुसार शास्त्रीय आङ्गिक नापलाई "ताल" शब्दको प्रयोग गरिन्छ । एक तालमा ९६ यवको अर्थात् जौको हिसाबले मान प्रमाण हुन्छ । यही हिसाबले साधारण मानिस सात तालमा हुनुपर्दछ । अर्थात् साधारण मानिसको मूर्ति बनाउँदा ६७२ जौंको संख्यामा जति लामो हुन्छ। एवं प्रकार बुद्ध, ब्रह्मा, विष्णु, ऋषि, राक्षसादिहरूको मूर्ति १० तालमा, देवीहरूको स्त्रीरूप मूर्ति ८ तालमा, क्रोधरूप देवहरूको मूर्ति ६ तालमा , डाँकिरूप देवहरूको मूर्ति ५ तालमा, वामन रूप देवहरूको मूर्ति ४ तालमा तथा गणेशको मूर्ति ३ तालमा हुनुपर्दछ। अरू साधारण मूर्तिहरू ७ तालमानै निर्माण गरिन्छ । तथा सेनापतिको मूर्ति यद्यपि ६ तालमा नै निर्माण हुने भए तापनि साधारण क्रोध रूप देवहरूको ६ तालको हिसाबदेखि अलि फरक छ । यस प्रकारका आठ किसिमको नाप अनुसार वर्गीकरण गरिएका उपरोक्त मूर्तिहरूको अङ्ग प्रत्यङ्गहरूको नाप पनि भिन्नाभिन्नै आफ्नो आफ्नो ताल अनुसार हुन्छ । यो कुरा निम्नोक्त तालिकाबाट हामी राम्ररी अध्ययन गर्न सक्दछौं ।

वास्तवमा यही नाप प्रमाणमा नेपाली मूर्तिकला ऐतिहासिक कालदेखि विकसित भएको हामी पाउँदछौं । यद्यपि अपवाद स्वरूप एक दुई शैलीका

मूर्तिहरूले र टुँडालहरूमा बुट्टाका लागि कुँदिएका मूर्तिहरूले यस शास्त्रीय अनुपातलाई बेवास्ता गरेको जस्तो देखिएको छ । विशेष गरेर शैव, वैष्णव र बौद्ध आदि धर्महरूको माध्यमबाट अनेक प्रकारका निगमागम मूलक देवदेवीहरू बने तापनि कलाकारहरूको कलाकारितामा त्यतिको अन्तर देखिएको छैन । अर्थात् निपुण कलाकारितामा त्यतिको अन्तर देखिएको छैन । अर्थात् निपुण कलाकारहरूको हातबाट बनेका सबै मतका मूर्तिहरू माथि बनाएकै हिसाबमा उत्रेका छन् । यो कुरा विचारणीय छ ।

आज विश्वको रङ्गमञ्चमा नेपाली मूर्तिकला जुन विशेषताले लोकप्रिय बनेको छ वास्तवमा त्यसको श्रेय त्यही शास्त्रीय आङ्गिक हिसाबमा नै निर्भर छ । नेपाली मूर्तिकलामा यही ठीक ठीक हिसाबको युक्ति नभएको भए ती मूर्तिहरू कुनै हालतमा पनि राम्रो हुने थिएनन् । युक्तिलाई साकार गर्ने तालको हिसाब कुनै दैवी बरदान होइन । यो नेपाली कलाकारहरूको अथक परिश्रमको फल हो । आफ्नो कलाको उपासनामा अहर्निश डुबेका नेपाली मूर्तिकारहरूलाई खुद आफ्नै मेहनत र बुद्धिले यो कुरा सिकाएको छ । नेपाली मूर्तिकलाको परम्परालाई बुझ्न यो कुरा थाहा पाउनु अत्यावश्यक छ । विशेष गरेर कलाको दृष्टिले यो मूर्ति राम्रो र यो मूर्ति नराम्रो भनी छुट्याउन यस प्रकारको शास्त्रीय तालबाट परिचित हुनु अत्यावश्यक छ । हाम्रो आफ्नो परम्परा अनुसार माथि नाप्ने माध्यम जौलाई बनाए तापनि यसलाई हामी अरू कुनै माध्यममा राखी हिसाब गर्न सक्दछौं । अर्थात् जौको सट्टा इञ्ची र सेन्टीमिटर आदिको माध्यम बनाएर उपर्युक्त हिसाबलाई व्यवहारमा ल्याउन सकिन्छ ।

नेपाली मूर्तिकलाका विशिष्ट शैलीहरू

नेपाली मूर्तिकलाको शैलीको परिभाषा अनेक दृष्टिकोणबाट हुन सक्दछ– कलाकारिताको दृष्टिले, दार्शनिक विचारधाराको दृष्टिले, अनुपातको दृष्टिले, परम्पराको दृष्टिले आदि आदि । तर मूर्तिको वस्तुस्थितिलाई बुझ्न कलाकारिताको दृष्टिले शैलीलाई छुटचाउनु अधिक उपादेय हुनआउँछ । कलाकारिताको दृष्टिले नेपाली मूर्तिकलाको परम्परामा हामी अनेक शैलीहरू प्रचलित भएका देख्न सक्दछौं । तिनको अध्ययनले नेपाली मूर्तिकलाको विकासक्रमलाई बुझ्न सुबोध हुनेछ ।

किरातकालिक मूर्तिकलाको विषयमा हामी कुनै आधारभूत तथ्यहरूको विवेचना गर्न सक्दैनौं । किनभने तथाकथित किरातकालिक मूर्तिहरू काठमाडौंमा यत्रतत्र छरिएका देख्छौं तापनि वास्तविक प्रमाणको अभावले ती मूर्तिहरूको विषयमा हामी कुनै निश्चित कुरा पाउन सक्दैनौं । केवल कल्पना र अनुश्रुतिको आधारमा किरातकालिक मूर्तिहरूको विवेचना गर्नु ज्ञानको चिन्तना गर्नेहरूलाई घातक सिद्ध हुन सक्दछ । यसकारण नेपाली मूर्तिकलाको प्रमाणिक ढङ्गले विवेचना गर्दा तथाकथित किरातकालिक मूर्तिहरूको विषयमा चर्चा गर्नु उचित देखिंदैन ।

लिच्छविकालमा बनेका अनेक ढुङ्गाका प्रामाणिक मूर्तिहरू उपलब्ध छन् । कलात्मक शैलीको दृष्टिले ती मूर्तिहरू मध्ये हामी दुइ चार कुराहरू विशेष रूपमा पाउन सक्दछौं । जसलाई लिच्छविकालिक मूर्तिकलाको शैलीको रूपमा वर्गीकरण गर्न सक्दछौं । सर्वप्रथम लिच्छविकालिक मूर्तिहरूमा राजा मानदेवले स्थापना गरेको लाजिम्पाट र पशुपति पारिस्थित करीब १५ सय वर्ष जति पुरानो बिक्रान्त विष्णुको मूर्ति आउँछ । च्याप्टो हरियो हरियो

विभूतिभावको विशेष लिच्छविकालिक ढुङ्गामा खोपेर बनाएको यो मूर्ति-ढुङ्गाकै जलहरी माथि ठडाएर राखिएको छ लिच्छविकालमा यस प्रकारका मूर्तिहरू धेरै बनेका छन् । यस्ता मूर्तिहरूमा हामी विशेष गरेर अनुपातको ठीक ठीक हिसाब, साधारण गहनाहरूको मात्र प्रयोग, कटाइमा गोलाइपन र मिहीनता, आङ्गिक लालित्यको विशेष प्रयोग र विशेष गरेर च्याप्टो ढुङ्गामा केवल कलापट्टीबाट मात्र खोपेर आकृतिहरू उठाउने प्रवृत्ति पाउँदछौं । यो कुरा विचारणीय छ। यस पछि पशुपति बाहिरको अर्ध शौरीश्वरको मूर्ति आउँछ । यस मूर्तिको कटाइ,मिहीनता तथा आङ्गिक लालित्य बिक्रान्त विष्णुकै मूर्तिको तुलनामा आउँछ । तथापि यसमा केही विशेषताहरू छन् । जस्तै यो मूर्तिकला च्याप्टो ढुङ्गामा खोपिएको मात्र होइन किन्तु मूर्तिको वरिपरि पनि कलात्मक अग्निको ज्वालाले सजेको छ । यस प्रकारको अग्नि-ज्वालावलि बिक्रान्त विष्णुको मूर्तिशैलीमा कुँदिएको कुनै पनि मूर्ति शिला-हरूमा पाइँदैन । कलाकारिताको दृष्टिले यस ज्वालावलिको बित्यासले माथि उल्लिखित मूर्ति शैलीभन्दा यो मूर्तिशैली केही विकसित रहेको छ तथा यो मूर्ति केवल एक पट्टिबाट मात्र कुँदिएको र केवल खोपेर मात्र आकृतिहरू उठाएर बनाएको होइन किन्तु विष्णु र शिवको अद्भूत संयुक्त शरीरलाई पूर्णतया सजीवपनमा कुँदिएको हो । आकृतिहरू शिलापृष्ठमा टाँसिएका छैनन् । यस पछि ज्वालावलि पनि नभएका, शिलापृष्ठमा पनि नटाँसिएका तर समानअनुपात, समान बस्त्राभरण र उही किसिमको लालित्यले लिच्छवि-कालको कलाकारितालाई व्यक्त गरेका एकाँकी मूर्तिहरू आउँछन् । यस्ता एकाँकी मूर्तिहरूको शैलीमा हामी करीब तेह्रसय वर्ष जति अघि बनाइएका पशुपतिपारिका र बूढानीलकण्ठका राम र विष्णुका मूर्तिहरू हेर्न सक्दछौं । यस प्रकार हामी लिच्छविकालका मूर्तिकलाको परम्परामा केही कलात्मक विशेषताहरू आफ्नो आफ्नो शैलीको रूपमा पाउदछौं । यसको अतिरिक्त लिच्छविकालमा बनेका शिलाका धाराहरूमा देखिने तथा घर मन्दिरका थामहरूमा देखिने अनेक प्रकारका मूर्तिहरूमा दुइ चार कलात्मक नौला कुराहरू पनि पाउँदछौं जुन त्यत्तिको विचारणीय छैनन् । तथा सुन्दरताको दृष्टिले र मूर्तिकलाको दृष्टिले त्यत्तिको महत्वका नभएं तापनि लिच्छवि-कालमा शिवलिङ्गाकारका मूर्तिहरू पनि आफ्नै शैलीमा प्रचूर मात्रामा

बनेका छन् ।

माथि उल्लेखित विभिन्न प्रकारका शैलीहरूमा कुँदिएका मूर्तिहरूमध्ये लिच्छविकालमा बिक्रान्त बिष्णुको मूर्तिको शैलीमा उसबेलाका कलाकारहरूले जति मूर्ति बनाए त्यत्ति अरू शैलीमा बनेका मूर्तिहरू देखिएका छैनन् । लिच्छविकालमा यही शैली प्रधान मूर्तिकलाको शैलीको रूपमा देखिएको छ ।

प्राचीन मल्लकालमा लिच्छविकालको शैलीको परम्परालाई छोडेर अर्कै शैलीहरूमा बनाइएका केही मूर्तिहरू पाउँदछौं । सर्वप्रथम करीव नौ सय वर्ष जति पुरानो पाटनको सूर्यको मूर्ति आउँछ । यस शैलीमा बनेका मूर्तिहरूमा हामी विशेष गरेर विशिष्ट अनुपातलाई ध्यान दिन सक्दछौं । प्राय: यस शैलीका मूर्तिहरूमा हामी लामा लामा हात खुट्टाहरू पाउँदछौं जुन नेपाली मूर्तिकलाको आनुपातिक युक्तिमा अपवादको रूपमा रहेका छन् । यस शैलीमा बनेका प्राय: सबै मूर्तिहरू बस्त्राभरण, कटाइ आदिको दृष्टिले लिच्छविकालको परम्परामा आए तापनि लामा लामा हात खुट्टाहरूको बिन्यासले सुन्दर मूर्तिकलामा हुनु पर्ने लालित्यबाट बञ्चित भएका छन् । यसकारण यस प्रकारको मूर्ति शैलीले कलारसिकहरूको हृदयलाई आह्लादित बनाउन सक्दैन । तर काठमाडौंमा यस शैलीमा बेनेका मूर्तिहरू धेरै देखिएका छन् ।

यस पछि द्यौपाटनको करीब सातसय वर्ष जति पुरानो गौरीको मूर्ति आउँछ । यो मूर्ति केवल आङ्गिक लालित्यको दृष्टिले लिच्छविकालिक मूर्तिसंग समान रहे तापनि विशेष गरेर कटाइ तथा बस्त्राभरणले भिन्नै रहेको छ । यसै शैलीमा बनेका मूर्तिहरूमा लिच्छविकालिक मूर्तिहरूमा झैं गोल कटाइ हामी पाउँदैनौं तथा शिरस्त्राणहरू पनि भिन्नै किसिमका पाउँदछौं । कटाइ प्राय: पाता पाता परेको धारदार हुन्छ जसबाट ज्वालावलिहरू समेत सपाट रहेको हुन्छ । शिरस्त्राणमा अकसर गरेर कानको माथि माथि फूलको बुट्टा लागेको हुन्छ । यस गौरी शैलीको यी नै विशेषता हुन् । वास्तवमा यस गौरी शैलीको मूर्तिमा बन्ने प्रतिमाहरूलाई वैदिक तथा तान्त्रिक विचारधारामा प्रभावित भएका द्वन्द कलात्मक धाराको देन स्वरूप मान्न सक्दछौं । किन भने यस शैलीका मूर्तिहरूमा हामी लिच्छविकालिक मूर्तिहरूमा भन्दा केही

लालित्यलाई बढाउन प्रयोग गरिएका कलात्मक जटिलता पाउँदछौं । अरू कुराहरू लिच्छविकालिक मूर्तिहरू कै समान बनेका छन् । यस शैलीका मूर्तिहरू सुन्दर बनेका छन्ः तथा मूर्तिहरू प्रायः समान किसिमको विभूति रङ्गको ढुङ्गामा स्पष्ट उठने गरी कुँदिएका हुन्छन् । प्राचीन मल्लकालको आधा-आधीमा बनेका यस प्रकारका मूर्तिहरू हामी काठमाडौंका तीनै शहरहरूमा प्रचूर मात्रामा पाउँदछौं । यो शैली उसबेला विशेष सफल भएको देखिन्छ ।

गौरीको मूर्तिपछि करीव सात सय वर्ष जति नै पुरानो भक्तपुरको गरूडको मूर्ति आउँछ । यस मूर्तिको विशेषता मुखाकृतिमा रहेको छ । यस शैलीमा बनेका प्रायः सबै मूर्तिहरूमा विशेष गरेर लाम्चो आकारका मुखाकृतिहरू कुँदिएका हुन्छन् । अरू सबै कुरा पूरानै ढङ्गमा रहे तापनि केवल मुखमात्र यसरी लामो आकृतिमा कुँदिनु यस शैलीको विशेषता हो । सुन्दरताको दृष्टिले यो शैली नगण्य छ । शरीरको अङ्गढङ्ग मिले तापनि मुख लामो हुने भएकोले कलाको लालित्यबाट तल ओर्लेको छ । यस शैलीका मूर्तिहरू प्रायः भक्तपुर इलाकामा मात्र सीमित छन् । यसकारण भक्तपुरमा मात्र हामी यस शैलीमा बनेका मूर्तिहरू पाउँदछौं । अन्यत्र यस प्रकारका मूर्तिहरू देखिएका छैनन् ।

यस प्रकार हामी प्राचीन मल्लकालमा बनेका केही विशिष्ट मूर्तिहरूको शैलीको विषयमा केही ज्ञान प्राप्त गर्न सक्दछौं । यसको अतिरिक्त यस समयमा बनेका अरू विशेष उल्लेखनीय ढङ्गका मूर्तिहरू देखिएका छैनन् । । प्राचीन मल्लकालमा जति मूर्तिहरू बनेका छन् प्राय ती सबै मूर्तिहरू यिनै शैलीभित्र परेका छन् । उपर्युक्त तीन प्रकारका शैलीहरू मध्ये गौरीको मूर्तिको शैली विशेष सुन्दर र नयाँ ढंङ्गको रहेकोले व्यापक बनेको छ ।

पूर्णतया विकसित मूर्तिकलाको दृष्टिले मध्यमल्लकाल विशेष महत्वपूर्ण रहेको छ । यस कालमा पनि अनेक माध्यममा उत्कृष्ट मूर्तिहरू बने । विशेष गरेर तन्त्रमन्त्रको जटिलताले उसबेलाका नेपाली समाजका मनोभावना पनि जटिल रहेको हुनाले मूर्तिकलामा पनि त्यत्तिकै जटिलताले छोएको कुरा त्यसबेलाका मूर्तिहरूको अङ्ग अङ्गमा देख्न सक्दछौं । मध्य-

मल्लकालको मूर्तिकलामा त्यही तान्त्रिक जटिलता नै विशेष कलात्मक शैली-को रूपमा पाउँदछौं । आगमको दार्शनिक माध्यमबाट तान्त्रिक भावनामा उत्पन्न भएका उसबेलाका प्रायः सबै मूर्तिहरू अनेक आयुध, अनेक शिर, अनेक भुज, अनेक बस्त्राभरण आदिले लिच्छविकालिक तथा प्राचीन मल्ल-कालिक मूर्तिहरूभन्दा भिन्नै विशिष्ट रूपमा देखापरेका छन् । तर आङ्गिक अनुपातमा कुनै फरक देखिएको छैन । कटाइको दृष्टिले गौरीको मूर्ति शैलीनै विकसित भएको पाउँदछौं । लालित्यलाई बढाउने अनेक उपकरणहरूले जटिल भए पनि कलात्मक सुन्दरताले विशेष स्थान पाएकोले यस बेलाका मूर्तिहरू नेपाली मूर्तिकलाको विकासक्रममा अद्वितीय रहेका छन् । यस शैली-का मूर्तिहरूको विशेष नमूनाको लागि हामी पाटनको कुमारीचोकभित्रका सिद्धिनरसिंहले स्थापना गरेका मूर्तिहरू हेर्न सक्दछौं । या योभन्दा पनि पहिले स्थितिमल्लको समयमा बनेको बनेपाको सूर्यमूर्ति, ज्योतीमल्लको समयमा बनेको पाटनको अर्ध विष्णु–सरस्वतीको मूर्ति र स्वयम्भूको चिन्तामणि लोकेश्वरको मूर्ति आदि हेर्न सक्दछौं । यिनै मूर्तिहरूको पृष्ठभूमिमा मध्य-मल्लकालका सम्पूर्ण तान्त्रिक मूर्तिहरू एकै शैलीमा उत्रेका छन् । यसको अतिरिक्त मध्यमल्लकालमा सालिकको परम्परालाई पनि विशिष्ट मूर्ति कलाको रूपमा देख्न सक्दछौं । यद्यपि कुनै व्यक्तिको प्रतिमाको सालिक खडा गर्ने चलन पन्द्र सय वर्ष अगाडि मानदेवको समयमा पनि चलेको कुरा उसबेलाका अभिलेखहरूमा उल्लेख भएको छ । त्यसबेला यस्ता किसिमका सालिकहरूको त्यत्तिको प्रचार थिएन । किन्तु मध्यमल्ल-कालमा आएर सालिक स्थापना गर्ने चलन व्यापक रूपमा देखापर्न लाग्यो शुरू शुरूमा सालिकको प्रतिमा खडा गर्ने परिपाटी अभिलेख-शिलाहरूको निम्नभागको पंक्तिमा देखा पर्न लाग्यो । उदाहरणको लागि भक्तपुरको क्वातनौं टोलको शिलालेख हेर्न सक्दछौं । यस पछि क्रमैले भक्तको रूपमा एकाँकी मानवमूर्ति देखा परेको छ । सालिकको रूपमा खडा हुने मूर्तिकलामा कुनै धार्मिक जटिलता रहँदैन । यस्ता मूर्तिहरूमा तत्तत् मानिस-हरूकै बेषभूषा व्यावहारिक रूप कोरिएको हुन्छ । हाम्रो मूर्ति कलाको परम्परामा सालिकको मूर्ति शैली एक मानववादको छाप भने पनि हुन्छ । किनभने केवल धर्मको रूपमा मूर्तिकारको मेहनतलाई ढाल्न चाहने

उसबेलाका मानिसहरूको मनमा यसरी खूद मानिसको मूर्ति कुँद्न लगाई व्यक्तित्वको महत्वलाई दर्शाउनु कुनै साधारण कुरा होइन ।

मध्यमल्लकालमा बनेका सालिकहरू अनेक माध्यममा बनेका छन् । तिनमध्ये धातुको माध्यममा बनेको प्रतापमल्लको हनुमान ढोका अगाडिको सालिक विशेष उत्कृष्ट नमूनाको रूपमा रहेको छ । उहिलेका धर्मभीरू मानिसहरूको मनोवृत्ति अनुसार, प्रायः सबै किसिमका सालिकहरू भक्तको रूपमा एकै शैलीमा उत्रेका छन् । मध्यमल्लकालमा अनगिन्ती मूर्तिहरू बने तापनि कलात्मक विशेषताको दृष्टिले उपर्युक्त दुई विशेषता नै विशिष्ट शैलीको रूपमा व्यक्त भएका छन् । यस बाहेक स्वयम्भूको टुक्रा टुक्रा ढुङ्गाहरू जोडेर बनाइएका ठूला ठूला बुद्धका मूर्तिहरू र माटोमा छापेर बनाइएका पाटन महाबौद्धका मूर्तिहरू पनि विशेष शैलीको रूपमा विचारणीय छन् । यस प्रकार हामीले मध्यमल्लकालको मूर्तिकलाको परम्परामा केही विशिष्ट शैलीहरूको कलात्मक विशेषतालाई लिएर अध्ययन गर्‍यौं । यसको अतिरिक्त वास्तुकलाभित्र अरू पनि केही अनौठा ढङ्गका मूर्तिहरू देखिएका छन् जसको यहाँ चर्चा हुनु असम्भव छ । साधारण दृष्टिले त्यो आवश्यक पनि छैन ।

शाहकालको वर्तमान कालमा हाम्रो परम्परा अनुसार निगम र आगमको माध्यमबाट कुनै नौलो शैलीमा मूर्तिको सृष्टि भएको देखिंदैन । माथि उल्लिखित शैलीहरूमा नै अदक्ष कलाकारहरूबाट केही अनुपात नमिलेका भद्दा मूर्तिहरू बनेका छन् । तथा व्यापारको दृष्टिले पुराना राम्रा ढङ्गका मूर्तिहरूको केवल प्रतिमूर्तिहरू बनाउने चलन बढेको छ । तर विश्वको कुना कुनाबाट उठेर आएको प्रजातान्त्रिक मनोवृत्ति अनुसार जुन नयाँ ढङ्गका मानववादको हुँकारको रूपमा व्यक्तित्वका मूर्तिहरू बनेका छन् तिनलाई नै यस युगको विशेष मूर्ति शैलीहरूको रूपमा व्यत भएको मान्नु पर्दछ। अर्थात् आधुनिक मूर्तिहरू आफ्नो परम्पराबाट निगम र आगमको संस्कृति तथा सभ्यताबाट भिन्नै रूपको संस्कृति र सभ्यताको अनुरूप आधुनिक मानव समाजको रूपलाई आत्मसात गर्ने निर्माण भएका छन् । यसकारण आधुनिक मूर्तिहरूको शैली पनि यिनै विचारधारामा लिन छन् । यो कुरा हामी राम्ररी बुझ्न सक्दछौं । वास्तवमा आधुनिक कला केवल कल्पनामा मात्र आधारित

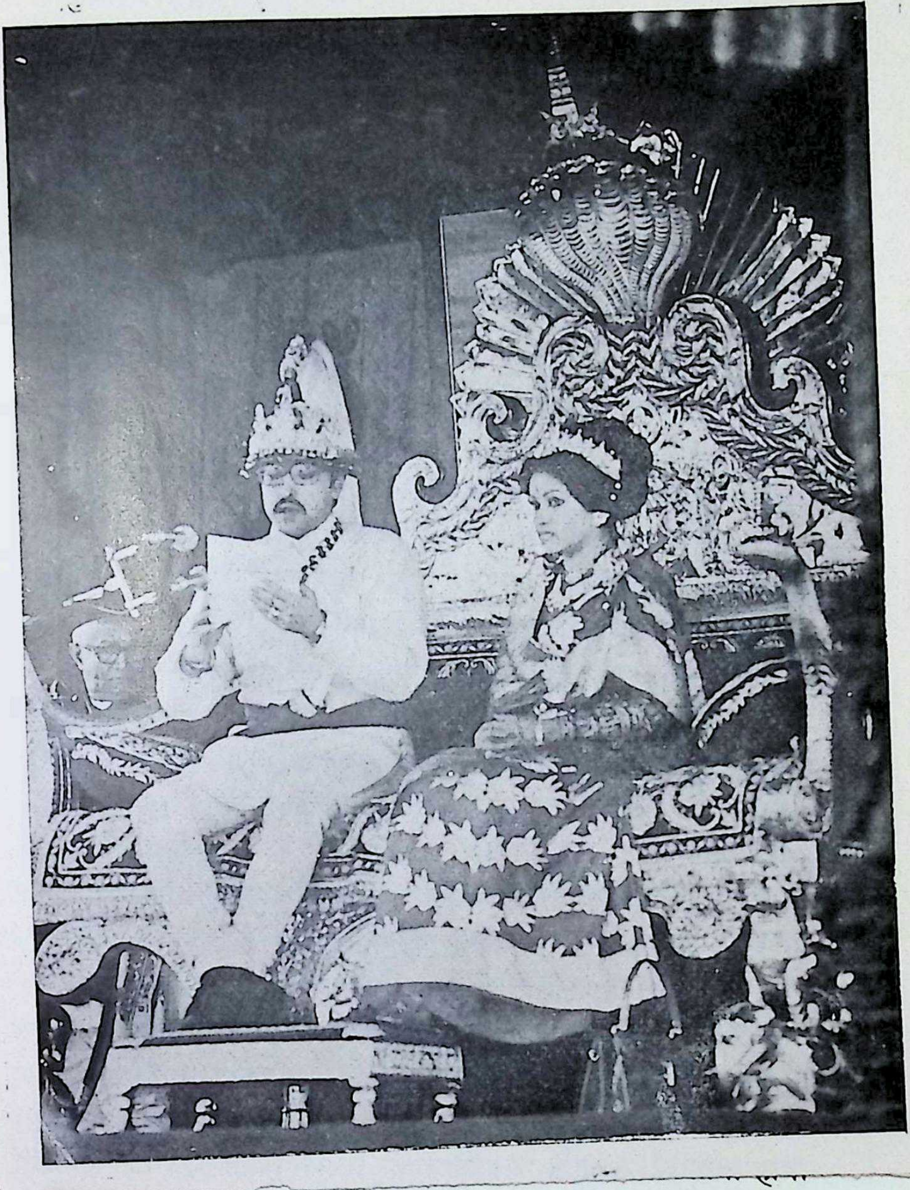
नभई मानिसको राजनैतिक, आर्थिक, मनोवैज्ञानिक समाजिक तथा साँस्कृतिक रूपलाई यथार्थरूपमा अभिव्यक्त गर्न मानववादमा परिणत भएको पाउँदछौं। यस कुराको पुष्टिका लागि हामी राजा महाराजा तथा नेताहरूको सालिक, युद्धमा वीरगति प्राप्त गरेका योद्धाहरूका प्रतिमाहरू र नेपाली बेशभूषामा खडा भएका पुतलीहरूको रूपलाई मनन गर्न सक्दछौं। यस प्रकार हामी शाहकालिक मूर्तिकलाको शैनीलाई कलात्मक रूपमा देख्न सक्दछौं।

लिच्छविकालदेखि आजसम्म बनेका उपलब्ध सबै मूर्तिहरू प्रामाणिक छैनन् तथा ऐतिहासिक घटना क्रमबाट पनि अज्ञात छन्। अर्थात् हरेक मूर्तिमा यो बेला, यस्तो यस्तो अवस्थामा बनेको भन्ने ऐतिहासिक कुराहरूको उल्लेख भएको छैन। यसकारण उपलब्ध सबै किसिमका मूर्तिहरूको विषयमा कालक्रम निर्णय गर्न कठिन पर्न आउँछ। यस्तो अवस्थामा हामीलाई उपर्युक्त ऐतिहासिक मूर्तिहरूको कलात्मक निर्णय गर्न र तत्तत् कालको कलात्मक वस्तुस्थितीलाई अध्ययन गर्न उपयुक्त हुन आउँछ।

अज्ञात छौं । यो कुरा हामी उसवेलाका केही मूर्तिहरूको पादपीठमा भएका मूर्तिकारहरूको नाउँले बुझ्न सक्दछौं । द्यौपाटनको गौरीको मूर्तिको पादपीठमा त्यसगौरीको मूर्तिकार नन्दपालको नाउँ उल्लेख भएको छ । बनेपाको सूर्यको मूर्तिको पादपीठमा पनि कलाकार राजमुलमी र नयतमुलमीको नाम

नभई मानिसको राजनैतिक, आर्थिक, मनोवैज्ञानिक समाजिक तथा साँस्कृतिक रूपलाई यथार्थरूपमा अभिव्यक्त गर्न मानववादमा परिणत भएको पाउँदछौं । यस कुराको पुष्टिका लागि हामी राजा महाराजा तथा नेताहरूको सालिकं, युद्धमा वीरगति प्राप्त गरेका योद्धाहरूका प्रतिमाहरू र नेपाली बेशभूषामा खडा भएका पुतलीहरूको रूपलाई मनन गर्न सक्दछौं । यस प्रकार हामी शाहकालिक मूर्तिकलाको शैनीलाई कलात्मक रूपमा देखन सक्दछौं ।

लिच्छविकालदेखि आजसम्म बनेका उपलब्ध सवै मूर्तिहरू प्रामाणिक छैनन् तथा ऐतिहासिक घटना क्रमबाट पनि अज्ञात छन् । अर्थात् हरेक मूर्तिमा यो बेला, यस्तो यस्तो अवस्थामा बनेको भन्ने ऐतिहासिक कुराहरूको उल्लेख भएको छैन । यसकारण उपलब्ध सबै किसिमका मूर्तिहरूको विषयमा कालक्रम निर्णय गर्न कठिन पर्न आउँछ । यस्तो अवस्थामा हामीलाई उपर्युक्त ऐतिहासिक मूर्तिहरूको कलात्मक निर्णय गर्न र तत्तत् कालको कलात्मक वस्तुस्थितीलाई अध्ययन गर्न उपयुक्त हुन आउँछ ।



अज्ञात छौं । यो कुरा हामी उसवेलाका केही मूर्तिहरूको पादपीठमा भएका मूर्तिकारहरूको नाउँले बुझ्न सक्दछौं । द्यौपाटनको गौरीको मूर्तिको पादपीठमा त्यसगौरीको मूर्तिकार नन्दपालको नाउँ उल्लेख भएको छ । बनेपाको सूर्यको मूर्तिको पादपीठमा पनि कलाकार राजमुलमी र नयतमुलमीको नाम

नभई मानिसको राजनैतिक, आर्थिक, मनोवैज्ञानिक समाजिक तथा साँस्कृतिक रूपलाई यथार्थरूपमा अभिव्यक्त गर्न मानववादमा परिणत भएको पाउँदछौं । यस कुराको पुष्टिका लागि हामी राजा महाराजा तथा नेताहरूको सालिकं, युद्धमा वीरगति प्राप्त गरेका योद्धाहरूका प्रतिमाहरू र नेपाली बेशभूषामा खडा भएका पुतलीहरूको रूपलाई मनन गर्न सक्दछौं । यस प्रकार हामी शाहकालिक मूर्तिकलाको शैनीलाई कलात्मक रूपमा देखन सक्दछौं ।

लिच्छविकालदेखि आजसम्म बनेका उपल्लब्ध सवै मूर्तिहरू प्रामाणिक छैनन् तथा ऐतिहासिक घटना क्रमबाट पनि अज्ञात छन् । अर्थात् हरेक मूर्तिमा यो बेला, यस्तो यस्तो अवस्थामा बनेको भन्ने ऐतिहासिक कुराहरूको उल्लेख भएको छैन । यसकारण उपलब्ध सबै किसिमका मूर्तिहरूको विषयमा कालक्रम निर्णय गर्न कठिन पर्न आउँछ । यस्तो अवस्थामा हामीलाई उपर्युक्त ऐतिहासिक मूर्तिहरूको कलात्मक निर्णय गर्न र तत्तत् कालको कलात्मक वस्तुस्थितीलाई अध्ययन गर्न उपयुक्त हुन आउँछ ।

नेपाली मूर्तिकारहरू

हाम्रो नेपालको कलाको क्षेत्रमा मूर्तिकलाको विशेष स्थान छ । यो कुरा नेपालमा उपलब्ध उत्कृष्ट मूर्तिहरूको क्रमिक अध्ययनले थाहा हुन्छ । हाम्रो मूर्तिकला केवल मूर्तिकलामा मात्र सीमित छैन किन्तु वास्तुकलाको समेत अभिन्न अङ्ग बनेको छ । यो कुरा हामी उहिले बनेका घर–मन्दिरहरूको ठाउँ ठाउँमा व्यापक रूपले प्रयोग हुने अनेक प्रकारका लालित्यपूर्ण मूर्तिहरूको दृश्यले बुझ्न सक्दछौं । तर नेपाली मूर्तिकला जतिसुकै उच्च कक्षामा पुगे तापनि हामीहरूको समक्ष नेपाली मूर्तिकारहरूको कहानी अधुरै नै रहेको छ । आजको युगमा कलाकारहरूको विशेष नाम लिइएको हामी देख्दछौं । कलाकारहरू जुनसुकै आफ्नो मौलिक कृतिमा पनि स्वनाम कोरिनुमा गौरव मान्दछन् । तथा साधारण जनता पनि कलाकारको नामोल्लेख भएका कृतीहरूप्रति आत्मविश्वास र सन्तोष प्रकट गर्दछन् । यहाँ आधुनिक परिपाटीको प्रवृत्तिले नेपाली मूर्तिकलाको प्रसंगमा बूढानीलकण्ठ, बिक्रान्तबिष्णु शैरिश्वर जस्ता भव्य मूर्तिहरूको निर्माता कलाकारहरूको विषयमा पनि केही जान्ने अभिलाषा आफसे आफ पैदा हुन्छ । तर उहिलेको परिपाटी भिन्नै थियो । कलाकारहरू स्वतन्त्र थिएनन् । अर्काको अधीनमा निर्माण भ को आफ्नो कुनै पनि कृतिको पादपीठमा या शिलालेखहरूमा आफ्नो नाम स्पष्ट उल्लेख गर्न सक्दैनथे । उसवेलाको यही स्थितिले गर्दा आज महान् नेपाली कलाकारहरूको जीवनीको विषयमा हामी अज्ञात छौं । यो कुरा हामी उसवेलाका केही मूर्तिहरूको पादपीठमा भएका मूर्तिकारहरूको नाउँले बुझ्न सक्दछौं । द्यौपाटनको गौरीको मूर्तिको पादपीठमा त्यसगौरीको मूर्तिकार नन्दपालको नाउँ उल्लेख भएको छ । बनेपाको सूर्यको मूर्तिको पादपीठमा पनि कलाकार राजमुलमी र नयतमुलमीको नाम

स्पष्ट उल्लेख भएको छ। तथा पाटन ढुङ्गे धाराको बिष्णुको मूर्तिमा पनि कलाकार जयसिंहको नाम उल्लेख भएको छ। यस प्रकार यी मूर्तिहरूमा कलाकारहरूको नाम उल्लेख हुनु ज्यादै महत्त्वपूर्ण छ। किनभने यी मूर्तिहरूमा कलाकारहरूले आफ्नो नाउँ कसरी उल्लेख गर्नसके यो कुरा विचारणीय छ। माथि उल्लेख भए अनुसार कलाकारले अर्काको अधीनमा कुनै कलाकृति निर्माण गर्दा आफ्नो नाम लेख्न सक्दैनथे । तर कलाकारले नै स्थापना गरेका मूर्तिहरूमा उनीहरू आफ्नो नाम कोर्न सक्दथे । यही कुराको स्पष्टीकरण उपर्युक्त गौरी र सूर्यको मूर्तिले दिएका छन् । किनभने गौरी र सूर्यको मूर्ति खूद कलाकारले नै स्थापना गरेका हुन् । तर अन्य मूर्तिहरूको पादपीठमा ऐतिहासिक कुराहरू उल्लेख गरे तापनि कलाकारहरूको नाम उल्लेख भएको छैन । यसबाट यो कुरा स्पष्ट छ कि अरूले बनाउन दिएको मूर्तिमा उसबेला कलाकारहरूले आफ्नो नामकोर्न सक्दैनथे ।

यस प्रकारको स्थितिले गर्दा उत्कृष्ट बनाउने मूर्तिहरू बनाउने हाम्रा उहिलेका कलाकारहरू बिलाएका छन् । नेपाली कलाकारहरूको जीवनीको विषयमा हामी कुनै रोचक तथा शिक्षाप्रद कुराहरू पाउन सक्दैनौ । उनीहरूको जीवन कस्तो थियो, शिक्षादीक्षा कसरी पाउंथे, जनतामा उनीहरूको स्थान कस्तो थियो, कलाको साधनामा उनीहरूले कस्तो प्रेरणा पाएका थिए, आदि आदि केही कुरा हामी बुझ्न सक्दैनौं । त्यसको फलस्वरूप हामीलाई आफ्नै देशको महान् ऐतिहासिक कलाकार अरनीको जस्तालाई चिन्न पनि धेरै समय लाग्यो । अरनीको त्यो मूर्तिकार हो जसले आज भन्दा करीव सात सय वर्ष अघिनै चीन जस्तो महान् छिमेकी राष्ट्रमा गएर आफ्नो देश नेपालको कलाको परिचय दिने नेपाली कलाकारहरूको नेतृत्व गरेका थिए । यो कम महत्त्वको कुरा होइन । अरु पनि यस्ता अनेक कलाकारहरू नेपाल माताको कोखमा जन्मेका होलान् । तर ती कलाकारहरूबाट हामी परिचित छैनौं । ती कलाकारहरूको पसीनाको मूर्तरूप पाएका अनगिन्ति भव्य मूर्तिहरू अद्यापि हाम्रो समक्ष मूक भई हामी लाई हेरिरहेका छन् जुन पत्थर–मूर्तिको हामी तारीफ गर्दछौं, जसमा हामी नेपाली गर्व गर्दछौं । तर ती पत्थर-मूर्तिहरू हामीदेखि तबसम्म संतुष्ट हुने छैनन् जबसम्म ती मूर्ति

बुद्धपादुका (टंका)

भित्र लुकिराखेका अमर कलाकारहरूको आत्मालाई चिन्ह हामी उद्यत हुँदैनौ, तिनीहरूको यत्नलाई हामी कदर गर्दैनौं ।

आज पनि हाम्रो देशमा अनेक मूर्तिकारहरू छन् । धातु, काठ, माटो, हस्तिहाड, बेल्लोर आदि अनेक बस्तुहरूको माध्यममा, तिनीहरू प्राचीन परम्पराका तथा आधुनिक मूर्तिहरू बनाउँछन् । तर आधुनिक कलाकारहरू ज्यादै दयनीय अवस्थामा छन् । उनीहरूको मेहनतलाई कदर गर्ने जनताको अभाव छ । उसबेला अवश्यमेव कलालाई आजको जस्तो दयनीय अवस्था भोग्नु परेको थिएन होला । अन्यथा उसबेला बन्ने मूर्तिहरू किन राम्रा भए र आजका मूर्तिहरू किन तलओर्ले ? । आज पनि हाम्रो देशमा उत्कृष्ठ मूर्तिहरू बनाउने कलाकारहरू छन् । तर तिनीहरूको उत्कृष्ट कलालाई कदर गर्ने व्यक्ति छैन। यही हेतूले हाम्रो देशको मूर्तिकलाको परंपरा तल ओर्लेको छ ।

काठमाडौंका अधिकाँश पेशेवर मूर्तिकार तथा अरू कलाकारहरू बौद्ध धर्मावलम्वी नेवार छन् । यदि हामीले उनीहरूको परम्परागत जीवनीको विषयमा अध्ययन गर्न सक्यौं भने अवश्यमेव केही उहिलेका महान् कलाकारहरूको विषयमा ज्ञान प्राप्त गर्न सक्दछौं ।

मिथुनाकार युगलमूर्ति

देवदेवीहरूको मिथुनाकार युगलमूर्ति एक यस्तो क्रान्तिकारी मानव-भावनाबाट पैदा भएको मूर्ति हो जसबाट मानव समाजले आफ्नो सामाजिक मनोवृत्तिलाई नै परिवर्तन गर्नु परेको छ। सभ्य मानव समाजको बुद्धिले प्रौढ स्त्री पुरूषको मिलनलाई पशुह ले झैं स्पष्ट रूप दिन सक्दैन । यस्तो मिलनलाई सदा गुप्त राखिन्छ। तर कुनै बखतका तान्त्रिक दार्शनिकहरूले पेशगरेको मिथुनाकार युगलमूर्तिको तर्कलाई ध्यानमा राखेर युगलमूर्तिहरूको स्पष्ट रूपमा प्रख्यापन गर्ने कार्यबाट उहिलेको हाम्रो मानव समाजको मन बिमुख हुन सकेन । यस्ता अश्लील जस्तो देखिने मूर्तिहरूको अवलोकनले स्वत: पैदा हुने लज्जा दार्शनिकहरूको तर्कमा बिलीन भए। त्यसको फलस्वरूप हाम्रा देव मन्दिरमा समेत यस्ता वासनाको रूपलाई धारण गर्ने युगलमूर्तिहरूले खुलेयाम प्रश्रय पाए । यो कुरा अति रोचक छ । नेपाली मूर्तिकलाको अध्ययनको यो विषय अति महत्त्वपूर्ण छ।

अब यहाँ यो प्रश्न उठ्न सक्दछ कि त्यो कुन किसिमको क्रान्तिकारी भावना हो जसबाट युगलमूर्तिको सृजना भयो। यस प्रश्नको उत्तर जान्नका लागि हामीले सर्बप्रथम तान्त्रिक दार्शनिकहरूको सैद्धान्तिक भावनालाई बुझ्न अत्यावश्यक छ। त्यो नबुझिकन हामीले युगलमूर्तिको सृजनाको विषयमा तथा नेपाली मूर्तिकलाको विकासक्रमको विषयमा केही बुझ्न सक्दैनौं । यसकारण तान्त्रिक दार्शनिकहरूको बिचारलाई मनन गर्न हामीले केही तथ्यहरूको विवेचना गर्नु पर्छ ।

सबै साधु–सन्त तथा तन्त्र–मन्त्राचार्यहरूको एकै अभिध्येय हुन्छ त्यो हो अनश्वर आनन्दको खोज । शक्तिको उपासनाबाट आनन्द प्राप्

गर्न सकिन्छ भनी तर्क गर्नेहरूलाई शाक्त भनिन्छ । बिभिन्न बिचारधारा अनुसार शाक्तहरू अनेक प्रकारका हुन्छन् । शाक्तहरू तन्त्रमन्त्रमा विश्वास गर्दछन् । यी शाक्तहरू मध्ये जसको बिचार आफूमा र उपास्य देवताको भावनामा फरक छैन, 'म खुद देवरूपमा लीन हुन सक्दछु' भन्ने अहंकार हुन्छ । तिनीहरू आफूलाई आफूले मानेका देवत्वमा एकदम लीन बनाएर महान् आनन्दको प्राप्त गर्न सक्ने दावा गर्दछन् । देवत्व भावमा लीन भएर प्राप्त हुने यस महान् सुखको उपलब्धिका लागि ती तान्त्रिकहरूलाई हठयोगको कठिन साधनमा सिद्धहुनु अत्यावश्यक छ । हठयोग एक तान्त्रिक भाषाको शब्द हो । यसको सांकेतिक माने 'ह' र 'ठ' को संयोग हो । ह को माने चन्द्र र ठ को माने सूर्य मानिएको छ । तान्त्रिकहरूको सिद्धान्त अनसार चन्द्र र सूर्यको योगको अनेक वैकल्पिक मानेहरू दिएका छन् । जस्तै चन्द्र र सूर्यको योगको माने इडा र पिङ्गला नामक सूषम्नाको दायाँ बायाँ रहेका स्वतन्त्र नाडी संस्थाको योग अथवा प्राण र अपानवायुको योग आदि हुन् । त्यस अनुसार चन्द्र र सूर्य संसारका दुई शीतोष्ण शक्ति पनि हुन् । यी दुई शक्तिको विषमतामानै साँसारिक स्थिति कायम रहेको हुन्छ । जब यी दुई शक्तिको समताले विषमता दूर हुन्छ तब संसारमा कुनै प्राकृतिक स्थिति रहँदैन । हामीले देखेका, अनुभव गरेका सबै साँसारिक कुराहरू नष्ट भएर जान्छन् । यसकारण साँसारिक सबै वस्तुहरू नै मनुष्य जीवनको सुखका बाधक हुन् भनी निर्वाणको कल्पना गर्ने उहिलेका दार्शनिकहरू आफ्नो सिद्धान्त अनुसार आफ्नो योगद्वारा शारीरिक स्थितिलाई आनन्दको बिन्दुमा केन्द्रित बनाएर प्रकृतिको नियमलाई तोड्नुमानै महान् आनन्द प्राप्त हुने अनुभव गर्दछन् । ती तान्त्रिकहरू हाम्रो शरीरको चन्द्र सूर्यको प्रतीक स्वरूप मानिएका प्राण र अपानवायुलाई एक रूपमा आसीन बनाएर अर्थात् इडा र पिङ्गला नाडीको परस्पर बिरोधी क्रियालाई एक रूपमा कल्पना गरेर एक क्रियाशील शक्तिलाई जागृत गराउँछन् । यो शक्ति बिस्तारै जागृत भएर हाम्रो चेतनाको केन्द्रभागमा कल्पना गरेको शिवरूपमा मिलन हुन जान्छ । जब यसरी शिवशक्तिको एकीकरण हुन जान्छ त्यसबेला त्यो युगलरूपलाई साक्षात्कार गर्ने तान्त्रिकहरू लालायित हुन्छन्। शिवशक्तिको यही मिलनरूपलाई कल्पना गरेर तान्त्रिकहरूले युगलमूर्ति या मिथुनाकार

मूर्ति कल्पना गरे जुन युगलमूर्तिको कल्पना मानव समाजको लौकिक रूपमा देखिए तापनि यसको तात्पर्य अलौकिक भएकोले लज्जास्पद युगल मूर्तिप्रति मानव समाजको मौलिक भावना बिस्तार बिस्तार बिलायो। त्यसैको परिणामस्वरूप देव मन्दिरहरूमा पनि यस्ता मूर्तिहरूले स्थान पाए।

आनन्दको परिभाषा गर्न कठिन छ। तर आनन्दको भावनाले हर प्राणी परिचित छन्। वास्तवमा प्राणी–मात्रको अभिष्ट विषय पनि आनन्द नै रहेको छ। तर लौकिक आनन्द क्षणभंगूर रहेको हुनाले अनश्वर आनन्दको प्राप्तिका लागि मानव समाजको ध्यान आकर्षित हुनु स्वाभावसिद्ध छ जसको फल स्वरूप उहिलेका तान्त्रिकहरूको चिंतनको आधारमा हठ योगको आविष्कार भयो। त्यही हठ योगको माध्यमद्वारा उपर्युक्त शिव शक्तिको मिलनबाट प्राप्त हुने अनश्वर आनन्दको सुखानुभाव तान्त्रिकहरूले गर्न लागे। तर शिवशक्तिको मिलनबाट प्राप्त हुने अनश्वर आनन्द कस्तो हुन्छ ? यो साधारण जनताले बुझ्ने कुरा थिएन। यसकारण तान्त्रिकहरूले यस अलौकिक आनन्दलाई लौकिक आनन्दमा कल्पना गर्नु पऱ्यो। लौकिक आनन्दमा कल्पना गर्दा साधारण जनताले समेत चाँडै बुझ्ने मार्गलाई ध्यानमा राखेर मैथुनजन्य आनन्दसंग तुलना गर्नु पऱ्यो। अर्थात् मैथुन गर्दा प्रौढ स्त्री पुरुषलाई क्षणभरको निमित्त भए पनि जुन किसिमको महान् सुखको अनुभूति हुन्छ शिवशक्तिको मिलनको साक्षात्कार गर्दा पनि लाखौं गुणा अधिक त्यस्तै आनन्दको सुखानुभव हुन्छ। यो उदाहरण तथा मूर्तरूप स्त्रीपुरूष रूपको शिवशक्तिको मिलन हुने स्थितिमा सामन्जस्य रहेको हुनाले कलाकारको घन र छिनो तथा कुचो कलमबाट अलौकिक कुरालाई पनि लौकिक कुरासंग दाँज्न सकिएको छ। वास्तवमा युगलमूर्ति प्रति तान्त्रिक दार्शनिकहरूले सोचेको तात्विक अभिध्येय यही हो। यसकारण साधारण जनताले देवरूपमा प्रकट भएका शिवशक्तिका युगलमूर्तिहरूमा कुनै किसिमको लज्जास्पद लौकिक दृष्टिकोण अपनाएनन्। यो कुरा अत्यन्त बिचारणीय छ। हाम्रो देव मन्दिरहरूमा देखिने यस्ता युगलमूर्तिहरूको विषयमा अनेक मनगढन्त असत्य कुराहरू प्रचार भएका छन्। ज्ञानको अभावले यस विषयमा अनेक

किसिमका असत्य कुराको प्रचार हुनु स्वभावसिध्द छ। तर उपर्युक्त सत्य कुरा जनसमक्ष आए पछि मनगढन्त असत्य कुरा आफसेआफ बिलाएर जानेछन्।

नेपाली मूर्तिकलाको क्रममा हामी शिवशक्तिका अनेक प्रकारका युगल मूर्तिहरू देख्न सक्दछौं जसमा कलाकारहरूले आफ्नो आफ्नो खूबी अनुसार शिवशक्तिको रूपलाई कहीं भैरवानन्द र कुब्जिका देवीको रूपमा, कही शिवपार्वतीको रूपमा कहीं अर्ध गौरीश्वरको रूपमा, कहीं विश्वरूपको रूपमा कल्पना गरेर कतै महादेवले पार्वतीलाई आफ्नो काखमा राखेर अंगालो हालेको कतै आधाशरीर पार्वतीको र आधाशरीर शिवको मिलाई एक मूर्ति रूप खडा गरेको तथा कतै कतै भैरवरूप शिवसंग पार्वतीको स्पष्ट मिथुनाकारको मूर्तिनै निर्माण भएका छन्। यी कुराहरू मूर्तिकलाको दृष्टिले महत्त्वपूर्ण छन्। यस्ता कुराहरूले उहिलेका कलाकारहरूको कलाकारितालाई औंल्याउ-छन्।

माथि हामीले केवल शैव तान्त्रिकहरूको दृष्टिकोणले मात्र युगलमूर्तिको सृजनाको विषयमा बिचार गर्‍यौं। किन्तु बौद्ध तान्त्रिकहरूको दृष्किोणलाई समावेश गरेका छैनौं। बौद्ध तान्त्रिकहरूको बिचार शैव तान्त्रिकहरूको विचारसंग केही केही अंशमा मिले तापनि उनीहरूको सोच्ने तरीका अर्कै छ। एक त शुद्ध गुरू जसबाट पवित्र ज्ञानको उपदेश हुन्छ त्यस गुरूको रूप युगलमूर्तिको रूप मानिएको छ। यो युगल मूर्तिको रूप बज्रयानको सिद्धान्त अनुसार शून्यता र करूणाको प्रतीक स्वरूप मानिएको छ। देवी रूपको शून्यता र देवरूपको करूणाको मिलन रूपनै बज्रसत्वको युगलमूर्ति हुन आउंछ। अर्थात् कुनै कुराको यथार्थ उपदेश दिने गुरूमा निर्मलज्ञान हुनु पर्दछ। त्यसको साथ साथ प्राणी मात्रमा दयाको भावना पनि हुनु अत्याव-श्यक छ। जब कुनै व्यक्तिमा यी दुई कुरा एक साथ रहन्छन् त्यो व्यक्तिनै जनतालाई उद्धार गर्ने गुरू हुनआउंछ। यसकारण ज्ञानको प्रतीक स्वरूप शून्यता र दयाको प्रतीक स्वरूप करूणा, यो दुई तत्वको एक साथ मिलन हुनु अत्यावश्यक छ। यही अभिध्येयले बज्रयानीहरूको गुरू युगल-मूर्तिमा व्यक्त भएको छ।

अर्को कुरा, बौद्धहरूको सिद्धान्त अनुसार महासुखको प्राप्तिको लागि देवीरूप शून्यतामा मानव चित्तको मिलन हुनु अत्यावश्यक छ । जब यसरी शून्यता र चित्तको मिलन हुन्छ तब यस मिलनलाई समाधिद्वारा साक्षात्कार गर्ने तान्त्रिकहरूलाई अनिर्वचनीय आनन्दको अनुभव हुन थाल्दछ । जुन कल्पनालाई लिएर कलाकारहरू अगाडि बढे त्यही मिलनरूपलाई साधारण जनतामा बोधगम्य बनाउन माथि उल्लिखित शैव तान्त्रिकहरूले झैं आफ्ना उपास्य देवतालाई युगलमूर्तिमा कल्पना गर्न थाले । त्यसको फलस्वरूप हरेक चक्र संवर, समन्तभद्र, चन्द्रमारोषण आदि नामधारी मूर्तिहरू बने। यस प्रकार शैवतन्त्र र बौद्धतन्त्रका अनेक आचार्यहरूले कल्पना गरेका युगलरूपका मूर्तिहरू वास्तवमा यही तथ्यको आधारमा उद्भूत भएका हुन् । यसमा शंका छैन । शैव तथा बौद्ध तन्त्रहरूको साहित्यलाई मनन गर्ने व्यक्ति यस्ता कुराहरूबाट परिचित छन् । तर सिद्धान्तको रूपमा परिचित भए तापनि क्रियाको रूपमा त्यो गम्भीर रहस्यबाट परिचित हुनु अत्यन्त कठिनको कुरा छ । किनभने युगलमूर्तिको साक्षात्कार गर्न ठूलो तपस्या तथा साधनाको आवश्यकता हुन आउँछ । यसकारण उहिलेको जमानामा २।४ महापुरुषहरू यस युगलमूर्तिको अलौकिक रूप साक्षात्कार गर्नमा सफल भए तापनि वर्तमान युगमा यसको साक्षात्कार गर्न सक्ने व्यक्तिको सर्वात्मना अभाव छ । अतएव घर घरमा यस्ता युगलरूप देवताका मूर्तिहरूको अर्चना गर्ने विधिविधानहरू चले तापनि यसको वास्तविक यथार्थताबाट कुनै पनि व्यक्ति परिचित हुन सकेको छैन । यसरी युगलमूर्तिको यथार्थतालाई नबुझिकन पनि त्यसको उपासना गर्ने अन्ध परम्परा लिएको हुनाले आज हाम्रा देवमन्दिरहरूमा देखिने युगलमूर्ति उपहासको विषय बनेको छ । यो साह्रै खेदको कुरा छ ।

आजको वैज्ञानिक युगले मनुष्य समाजलाई सुखमय बनाउन अनेक आविष्कार गरे तापनि वास्तवमा कुनै पनि देशको मानवसमाज पूर्णतया सुखी हुन सकेको छैन । अनेक भय, त्रास आशंकाहरूले प्रत्यक्ष वा अप्रत्यक्ष रूपमा सदा पीडित छन् । यस्तो अवस्थामा सांसारिक कुराहरूले मनुष्य जीवन सदा सुखमय बन्न सक्दैन भन्नेकुरा स्पष्ट छ । यही कुरा उहिलेका दार्शनिकहरूले पनि सोचेका हुन् जसको फलस्वरूप उहिलेका तत्वचिन्तक

हरूले आनन्दको प्राप्तिका लागि यस सांसारिक वस्तुस्थितिबाट नै दूर पुग्ने युगलमूर्तिको कल्पना गर्नु र त्यसको उपलब्धिका लागि अनेक साधना गर्नु आश्चर्यको कुरा छैन, एक स्वभावसिद्ध कुरा छ। यी सब कुराहरू हामीलाई एक युगलमूर्तिले बताउँछ। यसकारण नेपाली मूर्तिकलाको राम्रो शिक्षाप्रद अध्ययनका लागि हामीले हरेक प्रकारका मूर्तिहरूभित्र छिपेका यस्ता निर्णय र आगममूलक तथ्यहरूको प्रकाश गर्नु अत्यावश्यक छ। त्यसबाट उहिलेको हाम्रो मानवसमाजमा मूर्तिकलाको उपादेयता कुन तत्त्वमा लीन भएको छ, त्यो कुरा हामी बुझ्न सक्ने हुन्छौं।

स्त्रीरूप शक्तिको मूर्ति

स्त्रीरूप शक्तिको कल्पना गर्ने हाम्रो संस्कृति रहेको छ। उहिलेका दार्शनिकहरू आफ्नो देश, काल, विद्याबुद्धि, परिस्थिति अनुसार यो सोच्द छन् कि संसारमा कुनै यस्ता शक्तिहरू अन्तर्धान भएका छन् जसबाट यस विशाल संसारको प्राकृतिक रचना भएको छ। यदि यी शक्तिहरूको यथार्थता लाई बुझ्न सके विश्व एक हस्तामलक झैं केलाई केलाई हेर्न सक्ने स्थितिमा रहने छ भन्ने ती दार्शनिकहरू ठान्दछन्। यसकारण विश्वको सृष्टिदेखि नै मानव समाजको बुद्धिरूपी प्रवाह यस शक्तिलाई हासिल गर्ने कार्यमा अनेक तरहले बगेको कुरा हामी पाउँदछौं। तर मानिसको बुद्धिले अनेक दार्शनिक विचारधाराहरू यस शक्तिलाई बोधगम्य बनाउने दिशामा पैदा गरे तापनि आजसम्म विश्वको प्राकृतिक लीलामा देखिएको अगाध शक्ति लाई पूर्णतया नियन्त्रण गर्ने या त्यसलाई हस्तगत गर्ने क्षमता कुनै पनि व्यक्ति लाई प्राप्त भएको छैन, यद्यपि क्रियात्मक विज्ञानको क्षेत्रमा डुबेका आजका वैज्ञानिकहरूले प्रकृतिको कार्यकारण भावलाई केही अंशमा बुझेर अपार शक्तिलाई नियन्त्रण गर्ने क्षमता हासिल गरेको कुरा हामी देख्दछौं। मानव समाजको इतिहासमा शक्तिलाई प्राप्त गर्ने दिशामा दिन रात चलेको संघर्ष प्रयत्न, जाँगर, कुर्वानी, समाधि, चिन्तना आदि गम्भीर विषय बनेको छ हाम्रो देशमा देखिने अनेक प्रकारका कलात्मक शक्तिका स्त्रीरूप मूर्तिहरू यस्तै अनेक कुराहरू छिपेका छन्।

उहिलेका हाम्रा ईश्वरवादी दार्शनिकहरूले विश्वको प्राकृतिक शक्ति लाई व्यावहारिक दृष्टिकोणले दुई रूपमा विभक्त गरेका छन्। एक स्त्री शक्ति र अर्को पुरुषरूप। केन्द्रित भएर रहने शक्तिलाई पुरुषरूप र त्यसको विपरीत भावको शक्तिलाई स्त्रीरूप। यो कुरा बुझ्न गाह्रो भए ताप

साह्रै मार्मिक स्थितिमा रहेको छ। हाम्रो अन्तस्करणको कणकणमा भिजेको शिवशक्ति यी दुई तत्त्वका नै नाम हुन्। कोही कोही यसलाई उपर्युक्त युगल मूर्तिको प्रसङ्गमा बताए झैं चन्द्र सूर्यको रूपमा या प्राण अपानको रूपमा या ईडापिङ्गला नाडीको रूपमा पनि साकार गर्दछन्। यसकारण सर्वज्ञ हुन चाहने उस बेलाका तत्त्ववेत्ताहरू शिवशक्तिलाई साक्षात्कार गर्न अनेक कोशिश गर्दछन्। योगद्वारा शिवशक्तिलाई साक्षात्कार गर्न सकिन्छ भनी तर्क गर्ने योगीहरूको कल्पना अनुसार प्राणीको चेतनाको परिधिभित्र रहने शक्तिलाई नै पुरुषको रूप दिएको छ र सुषुप्नाबाट जागृत हुने शक्तिलाई स्त्रीरूप मानिएको छ। स्त्रीरूप शक्ति केन्द्रित भएर नरहने क्रियाशील भएकोले यसलाई दार्शनिकहरू आफ्नो अभिष्ट तथा महत्त्वपूर्ण विषय ठान्दछन्। यही दार्शनिकहरूको प्यारो स्त्रीरूप शक्ति हाम्रो समक्ष देवीको रूपमा प्रकट भएको छ।

मानिसहरूको सोच्ने तरीका स्वभावतः भिन्नाभिन्नै किसिमका हुन्छन्। यही विभिन्न सोचाइबाट शक्ति रूप देवीको मूर्ति पनि विभिन्न कलाकारितामा उत्पन्न हुनु स्वभावसिद्ध छ। त्यसको परिणाम स्वरूप अनेक मानवीय शक्तिका उपकरणहरू लिएकी दुर्गा भवानीको उत्पत्ति भयो। या कुनै मूर्तिकारको हातबाट दुर्गारूप देवीको मूर्ति सृजना भयो। वास्तवमा शस्त्रअस्त्रादिको बलद्वारा आफूलाई शक्तिशाली ठान्नेहरूको प्रतीक स्वरूप दुर्गाको मूर्ति खडा भएको छ। पौराणिक कथाको साहित्यले यस वस्तुस्थितिलाई घुमाए तापनि यसको अभिध्येय फरक छैन। त्यस्तै धन दौलत जसको हातमा छ त्यही व्यक्ति शक्तिशाली हुन्छ भनी ठान्नेहरूको भनाइ अनुसार शक्ति लक्ष्मीको रूपमा प्रकट भइन्। विद्या नै सर्वश्रेष्ठ चीज हो, विद्याको अध्ययनले शक्ति हस्तगत हुन्छ भनी विश्वास गर्ने भक्तको श्रद्धाले सरस्वतीको मूर्ति निर्माण भयो। यस प्रकार शैव मतका अनेक विचारधारा अनुसार स्त्रीरूप शक्तिका अनेक मूर्तिहरू खडा भए। यो विचारणीय छ।

अर्को कुरा बौद्धदार्शनिकहरू विश्वको दुई शक्तिलाई अर्कै रूपमा कल्पना गर्दछन्। शैवहरूको शिषशक्तिको कल्पना झैं प्रज्ञोपायको जोडीलाई प्रस्तुत गर्दछन् जसको माथि चर्चा भएको छ। प्रज्ञोपायको कल्पना गर्ने

दार्शनिकहरूको सिद्धान्त अनुसार यहाँ प्रज्ञा वा ज्ञानलाई नै स्त्रीरूप शक्ति मानिएको छ। ज्ञान सदा अविनाशी, बज्र जस्तो कठिन, अपरिहार्य, अच्छेद्य, अभेद्य तथा विकासशील रहेकोले यसलाई अच्छेद्य-अभेद्य-अविनाशी तत्व शून्यतामा दाँज्न खोजेको छ। यसकारण ज्ञानलाई संसारका दुई शक्तिहरू मध्ये एक शक्ति मान्ने बौद्धहरू शून्यवादी रहेका छन्। यही स्त्रीरूप शून्यताको पूजारीहरूको आफ्नो आफ्नो दृष्टिकोणको विचार अनुसार अनेक बौद्ध देवीहरू सृष्टि भएका छन् जसमध्ये प्रज्ञापारमिता, नैरात्मा, गुह्येश्वरी, योगिनीहरू र विद्याधरीका मूर्तिहरू बनेका छन्। यसको अतिरिक्त आरोग्यबाट नै मनुष्यलाई शक्ति उपलब्ध गर्ने क्षमता पैदा हुन्छ भनी तर्क गर्नेहरूले हामीलाई साकार गरे। भौगर्भिक संपदाबाट नै शक्तिशाली बनिन्छ भन्नेहरूले बसुन्धराको मूर्ति निर्माण गरे आदि आदि। यस प्रकार खूद प्रकृतिलाई नै स्त्रीरूपमा कल्पना गर्ने, पृथ्वीलाई नै स्त्रीरूपमा देख्ने, वन-जंगल, नदी-नाला पर्वत आदिले घेरेको नेपालको भूभागलाई नै स्त्रीरूपमा साकार गर्ने उहिलेको हाम्रो मानव समाजको मनोवृत्ति अनुसार नेपाली कलाकारहरूले विशेष यौवनको आकर्षक लालित्यले स्थान पाएका स्त्रीरूप शक्तिका अनेक मूर्तिहरू बनाएर मूर्तिकलाको भण्डार भरिपूर्ण पारेका छन्। मूर्तिकलाको रोचकता बढाएका छन्।

बास्तवमा उत्पादकत्व भाव रहेको वस्तुलाई नै स्त्रीरूपमा कल्पना गरेर उहिलेका दार्शनिकहरूले चिन्तन तथा मनन गरेको अवस्थामा कलाकारहरूले आफ्नो कलाको क्षेत्र बढाउने एक अर्को मौका पाएको सम्झनु पर्दछ। त्यसको फलस्वरूप नेपालका कुना काप्चामा छरिएका अनेक भव्य तथा अद्‌भूत र प्रभावकारी स्त्रीरूप शक्तिका देवीहरूले ती कलाकारहरूको प्रयासलाई तथा व्यतीत नेपालीहरूको मनोभावनालाई व्यक्त गरिरहेका छन्। यही कुरा स्त्रीरूप शक्तिको मूर्तिले बताउँछ।

नेपाली मूर्तिकलामा ऐतिहासिक व्यक्तित्व

नेपालमा पाइने सम्पूर्ण धार्मिक मूर्तिहरू केवल कल्पनामा मात्र उद्भूत भएका होइनन् । केही यस्ता मूर्तिहरू पनि छन् जसभित्र ऐतिहासिक महा-पुरूषहरूको व्यक्तित्व लीन भएको छ । यस्ता मूर्तिहरूमा हामी सर्व प्रथम रामचन्द्रको मूर्तिलाई लिन सक्दछौं । बाल्मीकि रामायणको बर्णन अनुसार रामचन्द्र एक अयोध्याबासी राजा थिए । उनकी पत्नी सीता जनकपुर निवासी नेपाली नै थिइन् । उनले देशद्रोही अत्याचारीहरूलाई निर्मूल गरे जसको फलस्वरूप उनी महापुरूषमा गनिए । यो कुरामा तथ्य छ । किन्तु हाम्रो मूर्तिकलाको परम्परामा उनी एक राजाको रूपमा देखिएका छैनन् । एक मानिसको साधारण रूपमा उनको मूर्ति सालिकको रूपमा स्थापित भएको छैन । किन्तु बिष्णुको अवतार स्वरूप रामचन्द्रको मूर्ति स्थापना गर्ने मनोभावना रहेको छ । त्यसको परिणाम स्वरूप रामचन्द्रको मूर्ति बनाउँदा खेरी १०ताललाई लिएको छ । यो कुरा विचारणीय छ । बैदिक बिधिबिधान अनुसार उनको पूजा हुन्छ तथा साधारण जनताको सामुन्ने उनी सदा लङ्का निवासी रावणलाई बध गर्ने एक इश्वरको रूपमा खडा भएका छन् । त्यसकारण रामचन्द्रको मूर्ति प्राय धनुषबाण लिएको, लक्ष्मण र सीतालाई लिई रावणलाई खतम गर्न प्रस्थान गरेको अभियानको द्योतक बनेको छ । तथा रावणलाई बध गर्न हरतरहले मद्दत गर्ने दक्षिण भारत निवासी सुग्रीव हाम्रो मूर्तिकलाको भित्र बाँदरको रूपधारी हनुमानको रूपमा व्यक्त भएको छ । यी कुराहरू अत्यन्त रोचक छन् । उसबेलाको हाम्रो मनोवृत्ति सर्वात्मना धार्मिक सूत्रमा बाँधिएकोले यसरी एक ऐतिहासिक महापुरूषको रूप पनि धर्मकै संसारमा बिलीन हुनु कुनै आश्चर्यको कुरा छैन । मूर्तिकलाको अध्ययन गर्ने हामीले यस्ता तथ्यहरूलाई बिर्सनु हुँदैन ।

यस पछि कृष्णमूर्ति आउँछ। महाभारतमा उल्लिखित घटना क्रमको बर्णन अनुसार कृष्ण एक मथुरा निवासी राजनीतिज्ञ थिए। कौरव र पाण्डवहरूको बीचमा भारतव्यापी महायुद्ध हुँदा पाण्डवहरूको पक्षमा कृष्णले नेतृत्व गरेका थिए। उनैको कुशल नेतृत्वको फलस्वरूप पाण्डवहरूको बिजय भयो। कृष्णले कंस जस्ता अत्याचारीहरूको बध गर्ने काम पनि गरेका थिए कृष्णको जिन्दगीमा यस्तै बीरगाथाहरू रहेका छन् जसको फलस्वरूप उनी महापुरूषमा गनिए। आखिर तिनै महाभारत कालका कृष्ण आज हामीहरूको समक्ष भगवान् बिष्णुको अवतार बनेका छन र बैदिक बिधि बिधान अनुसार उनको पूजा हुन्छ। यो सारै अनौठो कुरो छ। हाम्रो मूर्तिकलाको परम्पराले कृष्णजीलाई एक ऐतिहासिक व्यक्तिको रूपमा कदापि लिएको छैन। उनको मूर्ति पनि बिष्णुको अवतारको रामचन्द्रको मूर्ति झैं १० तालमा कुँदिएको छ। यदि एक साधारण मनुष्यको हैसियतले मूर्ति बनेको भए सात तालको हुनु पर्दथ्यो। कृष्णका जीवनीका अनेक घतलाग्दा दृष्यहरूलाई लिएर मूर्तिहरू बनेका छन् जस्तै बालकृष्ण, राधाकृष्ण, मुरलीधर आदिका मूर्तिहरू। तर त्यसको आराधना गर्ने हाम्रो जनसमाजको भावना एक मानिसको रूपमा नभएर अलौकिक रूपमा रहेको छ। यो कुरा सारै विचारणीय छ। नेपाली मूर्तिकलाको परम्परामा अन्तर्भाव भएका कृष्णका यस्तै मूर्तिहरूले हामीलाई व्यतीत मानव समाजको मनोभावनालाई बताउँछन्।

पञ्चपाण्डवहरूमध्ये भीमसेन पनि एक हुन्। भीमसेनको शारीरिक स्थिति खूब मजबूत भएको बर्णन छ। तर उनै भीमसेन हाम्रो देशमा व्यापारिकहरूको मनो-कामना पूर्ति गर्ने देवताको रूपमा साकार भएका छन्। हरेक घर पसलहरूमा नेपालीहरू भामसेनको मूर्ति स्थापना गरेर आफ्नो लाभको कामना गर्दछन्। यो हाम्रो अचम्म संस्कृतिको प्रतिरूप हो। एक ऐतिहासिक भीमसेन जुन विशेष मल्लविद्यामा निपुण थिए, उनी यस्ता व्यापारिक देवताको रूपमा खडा हुनु विचारणीय छ। हाम्रो मूर्तिकला भित्र भीमसेनको साथ पञ्चपाण्डव र द्रौपदीको मूर्ति पनि धार्मिक रूपमा खडा भएका छन्।

महाभारतको समय पछि ऐतिहासिक व्यक्तित्वलाई लिएर देवत्वमा परिणत हुने मूर्तिहरूमा बुद्धको प्रतिमा विशेष उल्लेखनीय छ। अनुसन्धानबाट

यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि बुद्ध नेपालमा नै जन्मेका एक ऐतिहासिक व्यक्ति हुन् । उनको शील-स्वभाव आचार-विचारले उनी लोकप्रिय बने । महापुरूषमा गनिए । बुद्धको विचार बैदिक धाराबाट केही माथि पुगेको थियो । बुद्ध बैदिक धर्मावलम्वीहरू झैं केवल मूर्तिका पूजारी थिएनन् तथापि उपासकहरूले बुद्धको मृत्युपछि मूर्ति स्थापना गरी आराधना गर्न लागे । ठाउँठाउँका कलाकारहरूले आफ्नो आफ्नो विचार अनुसार बुद्धको मूर्ति निर्माण गर्न लागे। यस प्रकार अनेक किसिमका बुद्धका प्रतिमाहरू देखिन लागे । यसरी बुद्धको मूर्ति निर्माण गर्नु वास्तवमा बुद्धको सिद्धान्तको प्रतिकूल थियो । तर भक्तहरूको अगाध श्रद्धाको फलस्वरूप बुद्धले पनि मूर्तिरूप पाए । अरू बैदिक मूर्तिहरूलाई झैं बुद्धको मूर्तिलाई पनि अनेक बौद्ध विधिविधानले पूजागर्न लागे । बुद्धको प्राथमिकता मूर्तिको रूप उसबेलाको मूर्तिकलाको सिद्धान्त अनुसार १० तालमा वनाउने भए तापनि साधारण ध्यानासनमा रहेको योगीकै रूपमा थियो। साधारण मानिसको नाप ७ तालमा चाहिं थिएन । कुनै तडकभडकले विभूषित बनाइएको पनि थिएन । किन्तु पछि तान्त्रिकहरूको जटिलताले छोएपछि बुद्धको लौकिकपन विलायो । ऐतिहासिक एक मानिसले राम कृष्णले झैं अलौकिक रूप धारणा गर्न करलाग्यो । त्यागी महापुरूषले विलासीहरूले झैं अनेक आभूषणहरू लगाउन थाले । बुद्धका पूर्वजन्मका मूर्तिहरू बोधिसत्व रूपमा देखापरे । हुँदा हुँदा आफ्ना प्रियतमा, घरबार राजपाठ सव छोडेर ज्ञानको खोजिमा हिंडेका बुद्धलाई उनको प्रतिमासंग शक्ति समेत जुटाइदिए। यो कुरा अतिविचारणीय छ । लामो समयको अन्तरालमा बुद्धले पाएको यो मनुष्य समाजको मनोभावना नेपालमा पाइने विभिन्न समयका विभिन्न प्रकारका बुद्ध-प्रतिमाहरूले बताउनेछन् । कलाकारको केही दोष छैन । किन्तु तत्तत् समयका मनोभावना जसको प्रेरणाले बुद्धको पवित्र ऐतिहासिक व्यक्तित्त्वमा कलुषितपन पैदा गरिदिएको छ, बुझ्नु पर्दछ। हाम्रो मूर्तिकलाको भण्डारलाई बुद्ध सम्बन्धि अनगिन्ति मूर्तिहरूले भरिपूर्ण गरेका छन् ।

बुद्धपछि बौद्धधर्म प्रचार गर्न तिब्बत गएका केही नालन्दा विश्वविद्यालयका विद्वान्हरू पनि देवत्त्वमा परिणत भएका छन् । ती बिद्वान्हरू मध्ये मूर्तिकलाको दृष्टिले दीपंकरको नाउँ उल्लेखनीय छ जुन दीपंकरका हजारौं मूर्तिहरू हामी सम्यकको उत्सवहरूमा देख्न सक्दछौं ।

यस प्रकार हामी ऐतिहासिक महापुरूषहरू पनि देवत्त्वमा परिणत भएर धार्मिक मूर्तिमा खडा भएको हामी पाउँदछौं । उपर्युक्त केही ऐतिहासिक व्यक्तिहरूको अतिरिक्त चिकित्साशास्त्रका ज्ञाता उपनिषद् कालका धन्वतरीले बिष्णुको रूप लिनु, अंशुबर्माकी छोरीले नै ताराको रूप धारणा गर्नु, आदि आदि अनगिन्ती मूर्तिहरू ऐतिहासिक व्यक्तित्वमा लीन भएका छन् । प्रमाणको अभावले तथा अध्ययनको कमिले हामीले ती ऐतिहासिक व्यक्तित्व लीन भएका सबै मूर्तिहरूको विषयमा चर्चा गर्न सक्दैनौं । तर नेपाली मूर्तिकलाको क्रममा यसको अध्ययन अत्यावश्यक छ ।

मानवाकृतिबाट बाहिरका नेपाली मूर्तिकला

नेपाली मूर्तिकलाको प्रसंगमा यदि हामीले केवल मानवाकृतिमा उत्रेका मूर्तिहरूको मात्र चर्चा गऱ्यौं भने कलाकारिताको दृष्टिले एक ठूलो अन्याय गरेको ठहरिने छ। किनभने मानवाकृतिका मूर्तिहरूको विकासक्रमको साथ साथ पशुपंक्षीका आकृतिहरूमा पनि प्रचुर मात्रामा मूर्तिहरू बनेका छन् । कलात्मक लालित्यको दृष्टिले यी मूर्तिहरू पनि विशेष उल्लेखनीय छन् । हाम्रो मूर्तिकलाको परम्परा अनुसार मानवकृतिबाट बाहिरका मूर्तिहरू दुई किसिमका छन्– एक स्पष्ट पशुपंक्षीकै आकृतिमा र अर्को केवल मुखमात्र पशुपंक्षीको आकृतिमा रही शरीर मानिसको आकृतिमा रहने मूर्तिहरू स्पष्ट पशुपंक्षीको आकृतिका मूर्तिहरू विशेष गरेर देवी देवताहरूको बाहन विचारणीय छन्। देवी देवताहरूलाई बाहन प्रदान गर्ने प्रवृत्ति ज्यादै पुरानो छ। बैदिक तथा तान्त्रिक दुवै विचारधाराका देवी देवताहरूले आफ्नो नीजि बाहन धारण गरेका छन् । बाहनको तथ्य ज्यादै जटिल बनेको छ । बाहनको विषयमा मानिसहरू अनेक सोच्दछन् । कैलाशमा बस्ने शिवको बाहन नन्दी रूप साँढेको रूपमा खडा भएको छ । पहाडको उकालो ओरालोमा हिंड्ने तथा हिउँको प्रदेशमा यात्रा गर्ने शिवजीलाई साँढेको बाहन त्यत्तिको उपयुक्त थिएन किन्तु पुराणकारहरूले शिवजीलाई साँढे नै प्रदान गरे । यो हाम्रो संस्कृतिको फल हो । त्यस्तै पार्वती र त्यही पार्वतीको शक्तिको रूपमा खडा भएका अनेक प्रकारका दुर्गा, भवानीहरूले सिंहलाई आफ्नो बाहन बनाएको देख्दा हिमालयमा नपाइने सिंह पार्वतीलाई कसरी आफ्नो बाहन बनाउनमा अनुकूल पऱ्यो भनी कोही कोही तर्क गर्दछन् । यस प्रकार बाहनको विषयमा तर्क उठे पनि शिवको अगाडि देखिने नन्दीरूप साँढेले,देवालयहरूको ढोकाको दायाँ बायाँ स्थापना गरिने सिंहका मूर्तिहरूले नेपाली मूर्तिकलालाई अवश्य-

मेव पुष्ट बनाएको छ । एवं प्रकार बिष्णुको गरूड, गणेशको छुचुन्द्रो, कुमारको मयूर, लक्ष्मीको निशाचर लाटोकोशेरो, ब्रह्माको हाँस, सूर्यको घोडा, गङ्गा-माईको कछुवा आदिजलचर, स्थलचर अनेक पशुपंक्षीहरू नेपाली मूर्तिकलाको अङ्ग बनिसकेका छन् । यसको अतिरिक्त कुनै कुनै पशुपंक्षीहरू लालित्यलाई बढाउने बुट्टाहरू समान प्रयोग गरिएका छन् । यी प्राणीहरूमा हामी गोही, सर्प, परेवा, माछा आदिलाई देख्न सक्दछौं । उपर्युक्त लौकिक पशुपंक्षीहरूको अतिरिक्त हाम्रो मूर्तिकलाभित्र केही अलौकिक पशुपंक्षीहरू पनि अन्तर्भाव भएका हामी पाउँदछौं । ती अलौकिक मूर्तिहरू मध्ये पखेटा भएका उड्ने घोडा, उड्ने सिंह भयानक सर्पाकारका मलहरू, प्वाँखजस्तो पुच्छर भएका गोहीहरू र धेरै टाउको भएका सर्पहरू विशेष दर्शनीय छन् ।

यस प्रकार स्पष्ट पशु पंक्षीहरूको आकारमा मूर्तिहरू बनाउने काम हाम्रो परम्परागत संस्कृतिमा चलेको छ । यी स्पष्ट पशुपंक्षीहरूको अतिरिक्त केवल मुखमात्र पशुपंक्षीहरूको आकृतिमा उत्रेका तर शरीर भने मानवको आकृतिमा नै रहेका मूर्तिहरू पनि हाम्रो देशमा देखिएका छन् । यस्ता मूर्तिहरू डाकीरूप मूर्तिमा गनिएका हुन्छन् । नेपाली मूर्तिकलाको परम्परा अनुसार माथि उल्लिखित अनुपातको हिसाबले डाकीरूप मूर्तिहरू ५ तालको हुनुपर्दछ । तर गणेशको मूर्ति मानव देहमा हात्तीको शिर जोडिएको भए ता-पनि यसको गणना डाकीरूपमा हुँदैन । गणेशको ताल भिन्नै छ जुन तीन तालको हिसाबमा निर्माण भएको हुन्छ । तथा नरसिंहको मूर्ति पनि यस्तै अपवादको रूपमा रहेको छ । डाकी रूपका मूर्तिहरू काकास्या, उलुकास्या, श्वानास्या, सूकरास्या आदि नामले उल्लेख भएका हुन्छन् । यस्ता मूर्तिहरू प्राय तान्त्रिक देव देवीहरूको द्वारपालको रूपमा हामी देख्न सक्दछौं ।

पशु रूपका मूर्तिहरूमा गणेशको मूर्ति विशेष लोकप्रिय बनेको छ । बैदिक विचारबाट गणेश शिव पुत्र बन्न पुगे तापनि बौद्धहरूले पनि यसलाई बिघ्नहन्ताको रूपमा मानेका छन् । हाम्रो मूर्तिकलाको परम्परामा सर्व प्रथम हामी गणेशजीलाई शिव पार्वतीको मूर्ति शिलाको तल्लो पंक्तिमा गणको रूपमा देख्छौं । हुँदाहुँदा गणेशको आकृति यति लोकप्रिय बन्यो जसबाट सूँडको आकार परेका सर्वत्र गणेशजी प्रकट हुन लागे । यो कुरा विचारणीय छ ।

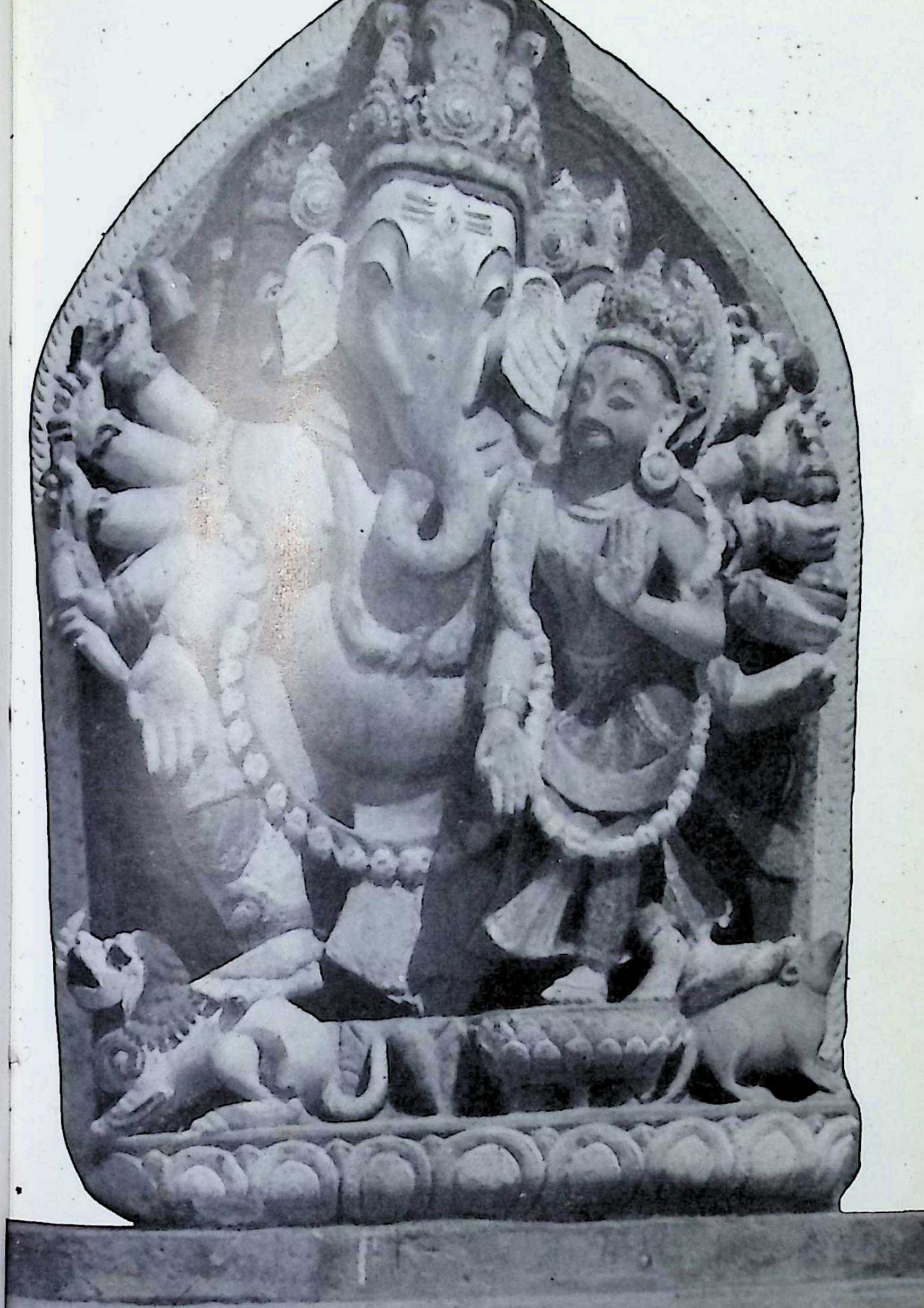
यस प्रकार हामी आफ्नो मूर्तिकलाको विकास क्रममा अनेक प्रकारका मानव आकृतिबाट बाहिरका पशुपंक्षीहरूको मूर्तिलाई देख्दछौं । वास्तवमा यी पशुपंक्षीहरूको मूर्ति यथार्थवादको सिद्धान्तबाट हाम्रो मूर्तिकला भित्र पसेका हुन् भन्न माथि उल्लिखित बर्णनबाट कठिन हुनेछ । तर उसबेलाको प्रवृत्तिले मूर्तिकलाको क्षेत्रलाई बढाउने बिशुद्धिवाद अर्थात् प्रतीकवादलाई अंगालेर जतिसुकै मानिसको विचार काल्पनिक भए तापनि कलाकारको दृष्टिकोण युक्तिलाई छोडेर अलौकिक बन्न सकेको छैन । यी कुराहरू विचारणीय छन् ।

विशुद्धिवाद र मूर्तिकला

कुनै वस्तु,भाव र व्यक्ति विशेष आदिको प्रतीक स्वरूप कल्पना गर्ने परिपाटीलाई उहिलेका हाम्रो समाजमा विशुद्धिवादको नाउँले बोलाउने चलन छ। यसकारण उहिलेको हाम्रो धर्मकर्म आदिको साहित्यमा विशुद्धि शब्दको यत्र तत्र प्रयोग गरिएको छ । विशेष गरेर कलाको क्षेत्रमा प्रयोग गरिएको विशुद्धिवादको राम्रो ज्ञान नभएमा नेपाली कलाको मार्मिक तथ्यहरूबाट हामी कदापि परिचित हुन सक्नेछैनौं । नेपाली मूर्तिकलामा प्रयोग गरिएको विशुद्धिवादको विचार वास्तवमा नेपाली मूर्तिकलाको आत्माझैं एकसाथ अन्योन्याश्रित भएर रहेको हामी पाउँदछौं । किनभने बैदिक तथा तान्त्रिक एवं ऐतिहासिक व्यक्तित्त्व लीन भएका मूर्तिहरू समेत आफ्नो आफ्नो विचारधारा अनुसार कुनै न कुनै आफ्नो अभीष्ट तत्वको प्रतीक स्वरुप खडा भएका छन् । यो कुरा हाम्रो मूर्तिकलाको परम्परामा मार्मिक रहस्य बनेको छ ।

शिवको हुन् ? बिष्णु हो हुन् ? यसको निर्णय आजसम्म कसैले गरेको छैन र गर्न सकेको पनि छैन । तर शिव र बिष्णुको ऐश्वरीय व्यक्तित्वमा सबैको आस्था छ, श्रद्धा छ । शिव, बिष्णु आदिलाई खोज्नेहरू बहुला हुन्छन् । शिव, बिष्णु आदि देवताहरूको अनन्त आयु, अनन्त नाम तथा अनन्त व्यक्तित्वका रूप सारै अनौठा छन्, जुन कुरा यथार्थ दृष्टिकोणले विचार गरेर पैदा हुन सक्दैन । किन्तु यस जटिल कुरालाई हृदयंगम गर्न तत् तत् समयको मनोभावनानुकूलको विशुद्धिवादको विचारलाई बुझ्नु अत्यावश्यक छ। विशुद्धिवादको यथार्थतालाई बुझ्नाले नै हाम्रो मूर्तिकलाको माध्यमद्वारा उपर्युक्त जटिल कुराहरू बुझ्न सकिने छ । यो कुरा अत्यन्त विचारणीय छ ।

रामचन्द्र, कृष्णजी तथा बुद्ध जस्ता ऐतिहासिक व्यक्तिहरू पनि बिष्णुको अवतारमा गनिएका छन् । अर्थात् साधारण मानिसहरू रामचन्द्रको मूर्तिलाई



सिंहवाहनयुक्त गणेश—शक्तिसहित

हेरेर एक राजा ठान्दैनन् किन्तु उनको मूर्तिमा बिष्णुकै अस्तित्वलाई कल्पना गर्दछन् । यसरी रामचन्द्रलाई बिष्णुको प्रतीक स्वरूप मान्नु एक हाम्रो विशुद्धिवादको उदाहरण हो यही विशुद्धिवादको विचारले मानिसहरू रामचन्द्रको मूर्ति बिष्णुलाई साकार गर्ने स्थापना गर्दछन् । रामचन्द्रको व्यक्तित्त्वलाई पूजा गर्ने होइन । यहाँ अनेक गूढ कुराहरू लुकेका छन् । वास्तवमा रामचन्द्रको ख्याति भारतव्यापी कसरी भयो ? एक रावणलाई मार्ने रामचन्द्र यसरी युग युगसंम कसरी पूज्य बने इत्यादि कुरा हामीलाई विशुद्धिवादले बताउँछ । यदि रामचन्द्रलाई बिष्णुको अवतारमा नगनेको भए अवश्यमेव रामचन्द्र आजसम्म लोक प्रिय भएर रहने थिएनन् भन्ने कुरा हामी कृष्ण र बुद्ध जस्ता मानिसहरूको जीवनीमा पनि घटेको देख्दछौं । यो हाम्रो परम्रा नै रहको छ । हाम्रो मूर्तिकलाको विकासमा यस प्रकारको विशुद्धिवादले ठूलो योगदान दिएको छ ।

लामो समयको अन्तरालमा मानव मस्तिष्कले विशुद्धिवादलाई पनि अनेक रूपमा विकसित पारेको हामी आफ्नो मूर्तिकलाको विकासक्रमले बुझ्न सक्दछौं । जस्तै माथि उल्लेख भएझैं हठ योगको प्रतीक स्वरूप शिवशक्तिको युगलमूर्तिको सृजना भयो । ह र ठ भन्ने नै दार्शनिकहरूको कठिन परिभाषा अनुसार अनेक प्रतीक स्वरूप मूर्तिमा खडा भए । शून्य आकाशमा आफ्नो ज्वालामुखीहरूको प्रचण्ड किरणले चम्किरहेको सूर्य र त्यही सूर्यको किरण पाएर टल्कि रहेको चन्द्रले पनि मानवरूप मूर्ति पाए । सूर्य हाम्रो मूर्तिकला भित्र सात घोडाको लगाम खिच्ने सारथी झैं अनेक लालित्य लिएर प्रकट भयो । बस्तुत: उसबेलाका कलाकार तथा मानिसहरूले सूर्यको कुनै मूर्ति देखेका अवश्यमेव होइन होलान् । तथापि पूर्वबाट उदाएर पश्चिममा अस्ताउने सूर्य उसबेलाको कलाकारको मनमा एक घोडाचढीको रूपमा देखा पर्‍यो । त्यसमा पनि ब्रह्माण्डको त्यत्रो भूभागलाई नाघ्न कलाकारको मन एक घोडाले संतुष्ट भएन । आखिर सातवटा घोडाको रथमा हिंड्ने अश्वारोहीको प्रतीकमा सूर्यको मूर्ति निर्माण भयो । हाम्रो मूर्तिकलामा देखिने यो सरल विचारको विशुद्धिवाद हो । यस्तो सरल विचारधारामा अनेक मूर्तिहरू बनेका छन् । जस्तै आगोको प्रतीक स्वरूप अग्निदेव, पानीको प्रतीक स्वरूप बरूण, हावाको प्रतीक स्वरूप वायुदेव, विद्याको प्रतीक स्वरूप सरस्वती, मृत्युको प्रतीक

स्वरूप यमराज, धनको प्रतीक स्वरूप लक्ष्मी, आदि आदि। यसको अतिरिक्त अनेक आकार प्रकारका बिष्णु तथा बिष्णु झैं बौद्ध तान्त्रिकहरूले कल्पना-गरेका लोकेश्वरका विभिन्न मूर्तिहरू सृष्टि, स्थिति, क्रोध, दया, वीर, रौद्र, शान्त आदि अनेक रसको भावनामा प्रतीक स्वरूप कल्पना गरिएका हुन्। अन्यथा एकै व्यक्ति यसरी विभिन्न आकृतिहरू देखिने मूर्तिहरू रचिने थिएनन्।

विशुद्धिवादमा पनि शैव र बौद्ध तान्त्रिकहरूको सोचाइ भिन्नाभिन्नै छ, यद्यपि मौलिक स्थितिमा समानता देखिएको छ। जस्तै शिवको प्रारम्भिक रूप केवल सृष्टिको आदिकरणको रूपमा लिङ्गाकारमा मात्र हाम्रो मूर्तिकला-भित्र परेको छ। त्यसमा कुनै मानवाकृति कुँदिएको हामी पाउँदैनौं। पछि क्रमशः सृष्टि, स्थिति प्रलयादि वस्तुहरूको प्रतिबिम्ब पार्ने मूर्तिमा शिवको रूप पैदा भयो, तथा तान्त्रिक प्रभावको चरम शिवरूपमा ती मूर्तिमा आएर कलाकारको कलाकारिता टुङ्गिएको छ। अर्थात् पशुपतिनाथको मूर्ति पञ्चमूर्ति रहेको छ तर पशुपतिनाथको मन्दिर बाहिरको तोरणमा जहाँ ध्यानको प्रतीक स्वरूप मूर्ति कुँदिएको हुन्छ, त्यसमा त्रिमूर्ति शिवको रूपमात्र कोरिएको छ। फेरि तान्त्रिकहरूको दृष्टिमा शिव रौद्र र बिभत्समा प्रतिविम्बित भएर मूर्तिकारको हातबाट निस्कँदा एक भयानक डरलाग्दो भैरवको रूपमा खडा भयो, जुन भैरव अत्यन्त लोकप्रिय भएर अनेक रूपमा खडा भएका छन्, यस प्रकार शिव विशुद्धिवादको प्रबाहमा बग्दा तिनले अनेक अलौकिक रूप धारणा गरे। तर शिवले जुनसुकै अवस्थामा जस्तो जस्तो रूप धारणा गरेर आफ्नो विकास क्रमलाई बढाए तापनि त्यसमा हामीले विभिन्न मानिसहरूको विशुद्धि-वादको आदर्शलाई नबुझ्ने स्थिति छैन।

वास्तवमा बुद्धको पनि यही हाल छ। खूद बुद्धको समयमा बुद्धको मूर्तिलाई पूजा गर्ने प्रथा थिएन। बुद्धको निधन भएर बुद्ध अलौकिक बन्न लागेपछि बुद्धको स्मृतिमा विम्बमय चैत्यको मूर्ति निर्माण भयो। केवल यस प्रकारको चैत्यको रूपले मात्र जनताको मन सन्तुष्ट भएन। पञ्चमूर्ति शिवको झैं चैत्यको वरिपरि भगवान् बुद्धले आविष्कार गरेका दुःख, समुदायादि चार आर्यसत्यको प्रतीक स्वरूप मूर्तिहरू देखिन लागे। एक क्रम प्रतीकवादको खुड्किलो चढ्दाचढ्दै बुद्धले पनि अनेक रूपलिन थाले

जस्तै महाँकाल, संकटा, समन्तभद्र, आदि आदिका मूर्तिहरू। यद्यपि यी मूर्तिहरू विभिन्न दार्शनिकहरूको भिन्ना भिन्नै विशुद्धिवादको रूप हुन् तथापि यी सब मूर्तिहरूमा भगवान् गौतमबुद्धको बुद्धत्व लीन भएको छ। बौद्ध दर्शनको प्रकाण्ड विद्वान् दीपंकर जसले तिब्बतमा गएर बुद्ध धर्मलाई प्रचार गरेर अनेक बौद्ध दर्शनका पुस्तकहरू ती ती भाषामा अनुवाद गराए, तिनै दीपंकरलाई उस बेलाको हाम्रो जनसमाजले तथागतको रूप सम्झ्यो। आखिर दीपंकर आज हाम्रो समक्ष तथागतकै रूपमा खडा भएका छन्। यस प्रकार हामी नेपाली मूर्तिकलाको विकास क्रममा विशुद्धिवादको व्यापक रूप देख्न सक्दछौं।

नेपाली मूर्तिकलाको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा विशुद्धिवादका अरू पनि रोचक घटनाहरू छन्, जुन बिचारणीय छन्– जस्तै द्वितीय गुणकामदेवको समयमा करीब सात सय वर्ष जति विजयपाल नामक व्यक्तिको पूर्णबयस्क छोरीको देहान्त भयो। उनको नाम अमृतश्री थियो। अमृतको असामयिक निधनले विजयपालको मन ज्यादै दुःखित थियो। उनले नन्दपाल नामक कलाकारलाई आफ्नी छोरीको प्रतिमा बनाउन लगाए। पूर्णबयस्क एक सुन्दर युवतीको मूर्ति तयार भयो। तर त्यो मूर्ति अमृतश्रीको सामाजिक रूपमा थिएन किन्तु गौरीको रूपमा थियो। वास्तवमा कलाकारले गौरीको मूर्तिमा नै अमृतश्रीलाई अन्तर्भाव गरेको थियो। यो घटना हाम्रो मूर्तिकलाभित्रको एक मार्मिक घटना हो। यस गौरीको मूर्तिले उसबेला कुनै मानिसको मूर्ति बनाउँदा पनि कुनै आफ्नो अभीष्ट देवी देवताको प्रतीकवादमा ढाल्ने चलन थियो भन्ने कुरा जनाउँछ। स्वतन्त्र मानिसको हुबहु आकारलाई सामाजिकरूपमा व्यक्त गर्ने मूर्ति निर्माण कला उसबेला त्यत्तिको रोचक थिएन। गौरीको मूर्तिमा त्यत्रो खूबी देखाउन सक्ने नन्दपालले अमृतश्रीको हुबहु आकारको मूर्ति निर्माण गर्न नसक्ने कुरा थिएन। किन्तु, उसबेलाको प्रतीकवादको परिपाटी नन्दपाललाई अमृतश्रीको मूर्तिलाई पनि गौरीको मूर्तिमा प्रतिविम्बित गर्नुपर्‍यो। यो कुरा सारै महत्त्वपूर्ण छ। हाम्रो देशमा यस्ता गौरीका अनेक मूर्तिहरू ठाउँ ठाउँमा स्थापित भएका छन्,। संभवतः ती मूर्तिहरूभित्र पनि यस्तै व्यक्तित्व छिपेका होलान्। वास्तवमा मानिसलाई देवत्त्वमा कल्पना गर्ने उसबेलाको विशुद्धिवाद ज्यादै दूरदर्शितापूर्ण छ।

किनभने आज त्यस अमृतश्रीको आत्माले स्थान पाएको गौरीको मूर्ति सबै भक्तजनको लागि पूजनीय श्रद्धाको मूर्ति बन्नगएको छ। यदि बस्तुतः अमृतश्री-कै सामाजिक मूर्ति भएको भए आज कुनै पनि व्यक्तिको पूजाको पात्र बन्ने थिएन। यो कुरा निश्चित छ। तथा कुना काप्चामा कहीं मिल्किइसकेको होला। यो कुरा नेपाली मूर्तिकला भित्रको विशुद्धिवादको उपादेयता हो र सारै घतलाग्दो छ।

यस्तै विशुद्धिवादको ऐतिहासिक घटनाक्रमको सिलसिलामा बिचार गर्दा अनायास हाम्रो मनलाई द्यौपाटनको अर्धशैरीश्वरको मूर्तिले आकर्षण गर्दछ। यो आधा शरीर बिष्णु र आधा शरीर शिवको संयुक्त रूपको एक मूर्ति हो। यो मूर्ति गणदेव र भीमगुप्तको समयमा बनेको थियो। यसबेला राजगद्दीमा लिच्छवि राजा गणदेव बसे तापनि राज्यको बागडोर मन्त्री भीमगुप्तको हातमा थियो। अर्थात् यसबेला राजा र मन्त्रीको द्वैध-शासन चलेको देखिन्छ। यस्तो द्वैधशासन चलेको बखत यसरी द्वैधरीय व्यक्तित्व एक साथ रहेको मूर्ति बन्नु उपर्युक्त ढंगको विशुद्धिवादले प्रभाव-पारेको हो कि भन्ने मनमा जिज्ञासा उत्पन्न हुन सक्दछ। किनभने अर्ध-शैरीश्वरको मूर्ति यस्तो द्वैधशासन प्रणालीको द्योतक तथा राजा र मन्त्रीको द्वैधरूपको प्रतीक हुनु धेरै संभव छ। किन्तु प्रमाणाभावले यस विषयमा हामी लामो तर्क गर्न सक्दैनौं। तर जे भए पनि उसबेलाको यो मूर्ति विशुद्धि-वादको दृष्टिले बिचारणीय छ। त्यस्तै बिष्णुगुप्तको समय खूद बिष्णुगुप्तले नै स्थापना गर्न लगाएको पशुपति पारीको रामचन्द्रको मूर्ति महत्त्वपूर्ण छ। यो मूर्ति बिष्णुगुप्तले आफ्नो स्वाङ्ग प्रमाणमा बनाएको भन्ने ऐतिहासिक कथन छ। यसरी रामचन्द्रको १० तालमा बनाउनु पर्ने मूर्ति बिष्णुगुप्तको स्वाङ्ग प्रमाणमा बनाउन दिनुको मतलव के हो? यसबाट यो कुरा स्पष्ट हुन आउँछ कि बिष्णुगुप्तले अवश्यमेव आफ्नो मूर्ति बिष्णु स्वरूपको रामको स्थापना गरेका हुन् जुन कुरा परम्परागत संस्कृतिकै अनुरूप थियो।

यस प्रकार हामी नेपाली मूर्तिकलाको परम्परामा अनेक ढङ्गका विशुद्धिवादको प्रयोग भएको देख्न सक्छौं। उपर्युक्त बर्णनबाट यो कुरा सिद्ध हुन आउँछ कि नेपाली मूर्तिकलाको मार्मिक स्थितिलाई बुझ्न नेपालीहरूको विशुद्धिवादलाई बुझ्नु अत्यावश्यक छ।

साँस्कृतिक पृष्ठभूमिमा नेपाली मूर्तिकला

हाम्रो संस्कृति निगम र आगम मूलक रहेकोले नेपालीहरूको रोमरोम धार्मिक भावनामा भिजेको छ । हरेक सोचाई धार्मिक बनेको छ । यसकारण हरेक चाडबाड, नाचगान, पूजाआजा आदि अनुष्ठानहरूमा प्रासाङ्गिक देवताहरूको रूपमा व्यक्त भएका प्रतिमाहरूले नेपाली साँस्कृतिक पर्वहरूको महत्त्वलाई अत्यन्त लोकप्रिय र केही रूपमा स्थायी बनाएको छ । विभिन्न समय तथा विभिन्न रीतिरिवाज र साँस्कृतिक पर्वहरूमा मूर्तिकलाको जुन घनिष्ठता छ त्यो कुरा हामी विभिन्न चाडपर्वहरूमा बाहिर ल्याई पूजा गर्ने तथा जात्रा हेर्ने देवी देवताहरूको मूर्ति अवलोकनले विचार गर्न सक्दछौं । वास्तवमा केही हदसम्म साँस्कृतिक पर्वहरूले नेपाली मूर्तिकलाको केही अंशलाई बचाएका छन् या मूर्तिकलाले नै साँस्कृतिक पर्वहरूलाई जीवित बनाएको छ । अर्थात् जुनजुन साँस्कृतिक पर्वहरूमा जुनजुन मूर्तिहरू बाहिर ल्याई पूजा प्रदर्शन गर्ने विधि विधान चलेको छ त्यसबाट गूठीको रूपमा स्थापना भएका मूर्तिको पूजाका लागि नै साँस्कृतिक पर्वहरू मनाइएका हुन् तथा तत् तत् साँस्कृतिक पर्वहरूमा रहेको लोकप्रियतालाई ध्यानमा राखेर ती साँस्कृतिक पर्वहरूमा अनावरण हुने मूर्तिहरूको सुरक्षा हुनु अत्यावश्यक भएको छ । एवं प्रकार अन्योन्याश्रित स्थितिमा केही नेपाली मूर्तिहरू आफ्नो मौलिकतालाई दर्शाइरहेका छन् । नेपाली मूर्तिकलाको परम्परामा यो कुरा अत्यन्त चाख लाग्दो विषय बनेको छ । यो विचारणीय छ ।

दैनिक पूजा पाउने देवी देवताहरूका मूर्तिहरू स्वभावतः भक्तहरूको सुदृष्टिमा परेका छन् । यसकारण हरतरहको सुरक्षाले यस्ता मूर्तिहरू सुरक्षित छन् । यस्ता मूर्तिहरूको पृष्ठभूमिमा साँस्कृतिक पर्वहरूको त्यत्तिको महत्त्व छैन । तर ती मूर्तिहरू जुन प्राय अरू बखत घरघरमा गोप्य रहन्छन्

या भक्त जनको उपेक्षाले कहीं त्यसै पडिरहेका हुन्छन् त्यस्ता मूर्तिहरूसंग साँस्कृतिक पर्वको विशेष सम्बन्ध छ । उदाहरणको लागि केही मूर्तिकला संग सम्बन्ध भएका चाड पर्वहरूको विवेचना गर्न सकिन्छ । जस्तै सर्व प्रथम हामी श्रावण महीनाको वर्षा मासमा मनाइने बौद्धहरूको गुँलाधर्मलाई लिन सक्छौं । यस वर्षा मासमा अनेक साँस्कृतिक पर्वहरू परेका छन् । ती साँस्कृतिक पर्वहरू मध्ये सर्व प्रथम आफ्ना अनेक बाजाहरू सहितको जुलुसले शहरका बिहारहरू परिक्रमा गर्ने पर्व आउँछ। यस पर्वलाई "बही द्यो स्वयेगु" अर्थात् बिहारका देवी देवताहरूको मूर्तिहरूको दर्शन गर्ने पर्वको रूपमा मनाइन्छ यस वार्षिक पर्वमा प्राय मुख्य मुख्य बिहारहरूमा चार दिन सम्म अनेक बौद्ध तान्त्रिक देव देवीहरूको भव्य मूर्तिहरूको प्रदर्शन हुन्छ । वास्तवमा नेपाली कलाकारहरूको बौद्ध मूर्ति कलाको यथार्थतालाई साकार गर्न यो पर्व सारै महत्त्वपूर्ण छ । यस पर्वमा प्रदर्शन हुने धातु, माटो, काठ आदि विभिन्न माध्यमभा बनेका मूर्तिहरू हामी अरू बखत देख्न सक्दैनौं । किन भने यी मूर्तिहरू अरू बखत प्राय घरघरमा गोप्यनै रहन्छन् । यो पर्व अद्यापि चल्दैआएको छ । यसकारण टुटे फुटेको दयनीय अवस्थामा भए तापनि ती बिहारका मूर्तिहरू केही मात्रामा अद्यापि जीवित नै छन् । तर गुँला धर्ममा देखाइने ती अमूल्य मूर्तिहरू टुटीफुटी तथा विदेशिएर लोप भएर जाने छन् । गुँलाधर्मको त्यो पर्व चलिरहेको छ तापनि मानिसहरूको आफ्नो परम्परागत साँस्कृतिक मनोवृत्तिमा बिस्तारै परिवर्तन आएको स्थितिले गर्दा अर्थात् बिहारहरूमा प्रदर्शन हुने ती भव्य मूर्तिहरू प्रति श्रद्धालुहरूको दृष्टि नपरेकोले या ती मूर्तिहरूको प्रदर्शनकारीहरूमा आएको शिथिलताले, अर्थात् मूर्ति प्रदर्शन गर्ने व्यक्तिहरूमा नयाँ भव्य मूर्तिहरूको स्थापना गरी दर्शकहरूको मनलाई आकर्षण गर्ने क्षमता दिनप्रतिदिन नष्ट भएकोले त्यो पर्व आज काल त्यत्तिको प्रभावोत्पादक अवस्थामा छैन । तर जे भए पनि नेपाली मूर्तिकलासंग घनिष्ट सम्बन्ध रहेको यो हाम्रो अनौठा ढङ्गको साँस्कृतिक पर्व अवश्यमेव नेपाली मूर्तिकलाको विषयमा अध्ययन गर्दा विचारणीय छ ।

यस पछि कृष्णाष्टमीको पर्व आउँछ । यस कृष्ण जन्मोत्सवको पर्वमा देशभरी बाल कृष्ण, राधा कृष्ण, कंसबधोद्यत कृष्ण, कालीदमन कृष्ण आदि कृष्णका अनेक मूर्तिहरूको पूजा हुन्छन् प्रदर्शन हुन्छन्तथा जात्रा हुन्छन्। विशेष

गरेर पाटनको टोल टोलमा कृष्णका मूर्तिहरू प्रदर्शित गरिएका हुन्छन् । तथा पाटनका श्रद्धालुहरू हरेक कृष्णको दर्शनका लागि जुलुसको रूपमा नगर-परिक्रमा गर्दछन् । कृष्णको यस वार्षिक उत्सवमा हामी अनेक प्रकारका कृष्णजीका भव्य मूर्तिहरू देख्न सक्दछौं जुन अरू बेला प्राय गोप्य नै रहन्छन् । एवं प्रकार कृष्णाष्टमी पर्व पछि पञ्चदानको पर्व आउँछ । यस पर्वमा पनि ठाउँ ठाउँमा तथा विशेष गरेर बौद्धहरूको घर घरमा अनेक प्रकारका दीपंकर बुद्ध-बोधिसत्वहरूको प्रदर्शन र पूजा हुन्छ, जहाँ हामीहरू ती मूर्तिहरू देख्न सक्दछौं । मूर्तिकलाको व्यापक ,अध्ययनका लागि यो पर्व पनि महत्त्वपूर्ण छ । यी उपर्युक्त पर्वहरू केवल श्रावण महीना भित्रै पर्ने विशेष पर्वहरू हुन् । यी पर्वहरूको दृष्टिले श्रावण महीना मूर्तिकलाको अध्ययनका लागि उपयुक्त छ ।

वार्षिक चाड पर्वको दृष्टिले भाद्र महीना पनि महत्त्वपूर्ण छ । श्रावण महीनामा जसरी हाम्रो विशेष गरेर बौद्ध तान्त्रिक देवी देवताहरूका मूर्ति विशेष पर्वहरूमा देख्दछौं त्यस्तै भाद्र महीनाका विशेष पर्वहरूमा हामी शैव देवी देवताहरूको मूर्तिहरू बाहिर ल्याई प्रदर्शित गरिएका पाउँदछौं । यस महीनाका पर्वहरूमा इन्द्रजात्राको पर्व विशेष उल्लेखनीय छ । इन्द्रजात्रा आठ दिनसम्म मनाउने हाम्रो चलन छ । आठ दिनको यस पर्वमा विभिन्न किंवदन्तीहरू र ऐतिहासिक घटनाहरू समेत परेका छन् । सयकारण इन्द्र-जात्राको ठूलो महत्त्व छ । यस पर्वमा हामी मूर्तिकलाको दृष्टिले इन्द्रका अनेक किसिमका मूर्तिहरू र अनेक किसिमका भैरव, गणेश आदिका मूर्ति-हरू देख्न पाउँछौं । यी मूर्तिहरू पूजाका लागि बाहिर ल्याई आठै दिनसम्म प्रदर्शन गरिएका हुन्छन् । विशेष गरेर टाउको मात्रको भैरवको मूर्ति यस पर्वमा दर्शनीय हुन्छं । एवं प्रकार वार्षिक रूपमा व्यापक ढङ्गले मनाइने पर्वहरूमध्ये वैशाख १ गते (बिस्केट), पासा चह्रे (घोडेजात्रा), चैत्र दशैं र दशैं आदि पर्वहरूमा पनि तत् तत् सम्बन्धी साँस्कृतिक देवी देवताहरू पूजाका लागि प्रदर्शन गरिएका हुन्छन् । यसको अतिरिक्त अनेक ठाउँमा अनेक स्थानीय पर्वहरू मनाइन्छन् जुन पर्वहरूमा कुनै न कुनै साँस्कृतिक देवी देवता-हरूको आराधना पूजा आदि हुन्छ । जस्तै मानदेवले स्थापना गरेको, पशुपति पारीको बिक्रान्तबिष्णुको अत्यन्त प्राचीन बामनावतार मूर्ति त्यसै खेतमा

पडिरहेको छ। । अरू बखत यसको कुनै पूजा हुँदैन। किन्तु बामन एकादशीको दिन यस मूर्तिको पूजाका लागि टाढा टाढाबाट मानिस ओइरिएका हुन्छन्। यही साँस्कृतिक पर्वले गर्दा यो मूर्ति खेतमा त्यसै झारपात भित्र पडिरहे तापनि बिलाउन सकेको छैन। होली पूर्णीमाको दिन चक्र्‌द्यो को नगर परिक्रमा हुन्छ। यस चक्र्‌द्यो जांत्रालाई सिंहसार्थबाहुको तिब्बतबाट फर्कंदा खेरिको उत्सव मानिएको छ यस कुरामा ऐतिहासिक तथ्य नभए तापनि मृत्तिकामय त्यस चक्र्‌द्योको मूर्ति अवश्यमेव दर्शनीय छ। कृष्णको महिमा भएको होलीको उत्सवलाई आफ्नो संस्कृतिमा ढाल्न चलाएको यस पर्वले चक्र्‌द्योको भावपूर्ण र ओजपूर्ण मूर्तिलाई अद्यापि जीवित नै बनाएको छ। यस्तै अनेक रोचक साँस्कृतिक पृष्ठभूमिमा हामी आफ्ना मूर्तिलाई अन्योन्याश्रित भएर बसेका पाउँदछौं। त्यसको बिस्तृत बर्णन गर्न यहाँ सम्भव छैन। तर साँस्कृतिक मूर्तिहरूको अध्ययन-क्रममा हामीले सम्यक जस्ता पर्वहरूको कदापि उपेक्षा गर्न सक्दैनौं।

सम्यक कुनै बखत पनि मनाउन सकिन्छ। बास्तवमा यो ठूलो पर्व बाह्रवर्षमा एक पल्ट मनाइन्छ। जुन पर्वमा राजाको समेत उपस्थित हुन अत्यावश्यक छ। बौद्ध मूर्तिकलाको दृष्टिले यो पर्व जति महत्त्वपूर्ण छ त्यति अरू पर्वहरू महत्त्वपूर्ण छैनन्। किन भने यस उत्सवमा कान्तिपुर, ललितपुर र भक्तपुर तीनै सहरका हजारौं दीपंकर, बुद्ध, बोधिसत्व तथागतहरूका मूर्ति-हरूको एक साथ जात्रा गरी हनुमानढोका तथा स्वयम्भूको चौरमा पूजाका लागि भिन्नै सम्यकको प्रथा छ। यहाँ पनि अनेक गोप्य बौद्ध देवदेवीहरूका मूर्तिहरू प्रदर्शित प्राधान्य हुन्छन्। यस्ता मूर्तिहरूमा केवल शिर र हस्तमुद्राको मात्र रूप हुन्छ। खुट्टाहरू हुँदैनन्। हेर्दा भैरवको शिरमात्रको मूर्ति झैं हुन्छ। तर भैरवको जस्तो भयानक रूपमा नभई शान्त मुद्रामा यस्ता मूर्तिहरू बनेका हुन्छन्।

यस प्रकार हामी साँस्कृतिक पृष्ठभूमिमा नेपाली मूर्तिहरूको कस्तो स्थान छ, ती मूर्तिहरूले नेपालीहरूको साँस्कृतिक जीवनमा कस्तो किसिमसंग प्रभाव पारेका छन्,नेपालीहरूको साँस्कृतिक पर्वहरूले मूर्तिकलालाई कुन रूप प्रदान गरेका छन् इत्यादि कुरा संक्षेपमा बुझ्न सक्दछौं। हुनत वर्तमान कालमा

संस्कृतिको राजनैतिक अर्थ भिन्नै छ, तर हाम्रो परम्परागत संस्कारबाट पैदा हुने संस्कृतिको रूप अर्कै छ, जुनरूप हाम्रो मूर्तिकलामा टाँसिएको कुरा हामी माथि उल्लेख भएका बस्तुस्थितिबाट बुझ्न सक्दछौं । अर्को शब्दमा भन्दा रामचन्द्रले रावणलाई परास्त पारेको उत्सवको रूपमा दशैंको पर्व मनाइन्छ किन्तु हाम्रो यहाँ दशैंमा भगवतीको मूर्तिको विशेष पूजा हुन्छ, रामचन्द्रको मूर्तिको पूजा हुँदैन । कृष्णजीले फाल्गुण पूर्णिमाको दिन कुनै बखत होली खेलेथे तर हाम्रो यहाँ त्यो दिन कृष्णको जात्रा हुँदैन किन्तु अर्कै साँस्कृतिक मूर्ति चक्रद्योको जात्रा हुन्छ । बैशाख १ गते बिक्रम सम्बत्को नयाँ वर्षको उत्सव हुन्छ, तर जात्रा भने भैरवको हुन्छ आदि आदि । यस्तै कुरा हाम्रो परम्परागत संस्कृतिमा देखिएको छ जुन कुरा हाम्रो मूर्ति कलाको माध्यमबाट बोध हुन आउँछ । नेपाली संस्कृतिको पृष्ठभूमिमा यसै दृष्टिकोणले मूर्तिकलाको अध्ययन हुन्छ । यस विषयको अध्ययनले तत् तत् समयका नेपालीहरूको मनोवृत्ति कस्तो थियो भन्ने कुरा सरल ढङ्गमा बुझ्न सकिनेछ । वास्तवमा मूर्तिकलाको कलात्मक ढङ्गले विचार गरे तापनि यसको व्यापक उपादेयता यही कुरामा निर्भर रहन्छ ।

कलात्मक प्रतिस्पर्धाको देन

संघर्ष नभएको जिन्दगी जिन्दगीनै होइन भने पनि हुन्छ । हरेक मानिसको जिन्दगी आफ्नो आफ्नो दृष्टिकोणले संघर्षमय हुनै पर्दछ । हुन त कुनै मुलुकको मनुष्यको जीवन संघर्षमय हुन सबभन्दा पहिले त्यहाँको समाजको मनोवृत्तिनै संघर्षमय हुनु अत्यावश्यक छ । जव कुनै समाज संघर्षशील हुन्छ तव व्यक्ति व्यक्तिको मनोवृत्ति पनि स्वत: संघर्षशील भएर आउँछ । अब यहाँ प्रश्न उठ्छ कि संघर्षमय जीवन भनेको के हो र यसले के गर्दछ ? वास्तवमा अरू भन्दा कुनै कुरामा पनि हामी पछि हुने छैनौं भनी विद्या, बुद्धि, जाँगर प्राप्त गरेर आफ्नो उन्नतिका लागि प्रयत्नशील हुनुनै संघर्षमय जिन्दगीको लक्षण हो । विकसित देशहरूको उच्च सभ्यता, संस्कृति, ज्ञान, विज्ञान, कलाकौशल र उद्योग व्यापार आदि संघर्षशील जीवन भएका देशवासीहरूले नै प्राप्त गरेको हुन्छ । त्यसैले संघर्ष भन्नासाथ प्रतिस्पर्धा भन्न परिहाल्छ । हुनत यहाँ हरेक दृष्टिकोणले मानिसको प्रतिस्पर्धात्मक जिन्दगीको विषयमा चर्चा गर्न सकिंदैन किन्तु हाम्रा नेपालीहरूको समाजमा कुन बखत कस्तो किसिमको कलात्मक प्रतिस्पर्धा आयो तथा यस प्रतिस्पर्धाले देशमा के असर गऱ्यो र हामीलाई के प्रदान गऱ्यो, यस विषयमा यहाँ चर्चा गरिन्छ । वास्तवमा कुनै बखत नेपालमा आएको कलात्मक प्रतिस्पर्धाले नै नेपाली मूर्तिकलाको क्षेत्रलाई अधिक बिस्तृत बनाएको हामी पाउँदछौं ।

कुनै बखत हाम्रो देश विश्वका ठूला ठूला राष्ट्रहरूको दाँजोमा थियो । यस कुराको यहाँ चर्चा गर्नु आवश्यक छैन । किन भने अद्यापि सुरक्षित रहेका नेपालका उच्च सभ्यता, संस्कृति, साहित्यको भण्डार तथा कला कौशलले यही बताउँछन् । यद्यपि ब्यतित कुराको रसास्वादन गर्ने वर्तमान युग होइन, तथापि विशेष गरेर नेपाल उपत्यका भित्र पाइला पाइलामा देखिने कलात्मक

संघर्षमा आफ्नो जीवनलाई कुर्वान गरेर प्राप्त गरेका प्रेरणादायक वस्तुहरू विदेशीहरूको प्रभावले केही मात्रामा आविल रहे तापनि कला रसिकहरूको लागि उपेक्षित हुन सक्दैनन् । अर्थात् देश विदेशबाट मुक्तकण्ठले प्रसंशा गरेका हाम्रा कलाकृतिहरूले यो कुरा बताई रहेका छन् कि नेपालका भव्य कलाकृतिहरू कलात्मक संघर्षशील जिन्दगीले नै पैदा गरेका हुन् । कसैको नासो होइन या कसैको दाइजो दिई पठाएको वस्तु होइन । यदि उस बखतका नेपालीहरूले आफ्नो देश र परदेशको दाँजोमा कलात्मक संघर्ष गर्ने जोश पैदा नगरेको भए हाम्रो देशको मुटु समानको राजधानी यस प्रकार बहुमूल्य आभरण जस्ता कलाकृतिहरूले भरिपूर्ण हुने थिएन । उस बेला नेपाल जस्तो मुलुक अन्यत्र नभएको होइन । तर नेपालमा जुन किसिमसंग कलाको विकास भयो त्यस्तो अन्यत्र देखिएन । यसबाट यो कुरा स्पष्ट हुन्छ कि नेपालीहरूको जिन्दगी उस बखत कलात्मक संघर्षमा पूर्णतया अगाडि बढेको थियो, जुन संघर्षमय जिन्दगीको फलस्वरूप कलाको क्षेत्रमा अद्यापि नेपालीहरूले गौरव मान्न सकेका छन् । यो एक कलात्मक प्रतिस्पर्धाको सामान्य परिचय मात्र हो । यसै सिलसिलामा हामी भक्तपुर, कान्तिपुर, पाटन जस्ता साना साना शहरहरूमा पनि भिन्ना भिन्नै स्वतन्त्र राज्यको रूप लिएको बखत भएको कलात्मक संघर्षको ऐतिहासिक घटनालाई लिन सक्दछौं ।

मूर्तिकलाको दृष्टिले भव्य मूर्तिहरू बनाउन उपयुक्त ठहरेको बलियो तथा राम्रो कोट्खा नामक ढुङ्गाको खानी भएको ललितपुर पहिलेदेखि कलाको केन्द्र थियो भनेर त्यहाँ उपलब्ध प्राचीन मूर्तिहरूको शोभाले बताउँछ । तर काठमाडौं इलाका राजनैतिक दृष्टिकोणले तीन टुक्रा भएपछि केही वर्षवाद ललितपुर मात्र कलाको दृष्टिले अगाडि बढिरहेको कुरा भक्तपुर र कान्तिपुरका जनताले सहन सकेनन् । पाटनको कलाकारहरूको मुकाविलामा कान्तिपुर र भक्तपुरका कलाकारहरू प्रतिस्पर्धा गर्न उद्यत भए । केही वर्षको उद्योग र मेहनतले कान्तिपुर र भक्तपुरका कलाकारहरू पनि पाटने कलाकारहरूभन्दा केही कम भएनन् । तीनै शहरका कलाकारहरू आफ्नो क्षेत्रमा अगाडि बढे । यो कुरा हामीलाई तीनै शहरका भव्य मूर्तिहरूले बताउँछन् । आफ्नो देशका उच्च कलाकारहरूको कलाकारिताले दङ्ग परेका पाटनका महान् कलाप्रेमी राजा सिद्धिनरसिंहले जुन प्रकारसंग उच्च कला-

कृतिहरूले आफ्नो दरबारलाई सिंगारे त्यसैको प्रतिक्रियामा कान्तिपुरका राजा प्रतापमल्लले पनि आफ्नो दरबार भव्य मूर्तिहरूले सिंगार्न लगाए। यसपछि भक्तपुरका राजा जितामित्रले पनि आफ्नो दरबारलाई मात्र कान्तिपुरको दाँजोमा हीन तुल्याउन सकेनन् । उनले पनि कालिगढहरूलाई सकेसम्मको उत्साह र सुबिधा दिएर आफ्नो दरबारको शोभा बढाउन लगाए। यस प्रकारको पारस्परिक स्पर्धाले तीनै शहरहरूमा दिन-प्रति-दिन अनेक कलात्मक वस्तुहरूको बृद्धि हुन लाग्यो । यस प्रकारको कलात्मक प्रतिस्पर्धा हुनु भन्दा पहिले हाम्रो देशमा त्यत्तिका भव्य कलाकृतिहरू बनेका थिएनन् । भक्तपुरको मूर्तिकला यस्तो प्रतिस्पर्धा हुनुभन्दा पहिलेसम्म कुनै लालित्य-पूर्ण थिएन । प्राय: सबैजसो मूर्तिहरू त्यहीं आफ्नो परम्परागत लामो मुखाकृलिमा उत्रेका थिए। तथा मूर्ति निर्माण गर्न प्रयोग हुने ढुङ्गाहरू पनि कमसल थिए कोटखाको ढुङ्गामा मूर्ति बनाउने अवसर, भक्तपुरेहरूले पाएका थिएनन् । मूर्तिकलाको त्यो हीन अवस्था जितामित्रका पिता जगत्प्रकाश मल्लको समय सम्म पनि थियो । यो कुरा हामी जगत्प्रकाश मल्लको समयमा बनेको मूर्तिमा पाउँदछौं । तर जितामित्रको उदय पछि भक्तपुरमा आएको कलात्मक संघर्षले यो कुरा विलाएको छ । यसै बेलादेखि भक्तपुरमा मल्ल-कालिक सुन्दर मूर्तिहरू बन्न थालेका हुन् ।

कान्तिपुरमा भक्तपुरको जस्तो अवस्था थिएन। यहाँ प्रतापमल्ल भन्दा पहिले देखिनै सुन्दर सुन्दर मूर्तिहरू बनाउने कलाकारहरू जन्मिसकेका थिए। तर ती कलाकारहरूको व्यापकता थिएन । राष्ट्रको इज्जतमा एक रूप भई उनीहरू निस्कन पाएका थिएनन् । पछि प्रतापमल्लकै नेतृत्वमा ती कलाकार-हरूले आफ्नो चमत्कृति देखाउन पाए । यी कुरा प्रतापमल्ल पछि बनेका अनगिन्ति भव्य मूर्तिहरूले बताउँछन् । यो सब काठमाडौं जस्तो एक सानो प्रदेशमा मात्र घटेको कलात्मक प्रतिस्पर्धाको नतीजा हो । तर उसबेला लिच्छविकालमा पनि हाम्रो देशका कलाकारहरूले विदेशीहरूको प्रतिस्पर्धा-मा आफ्नो जिन्दगीलाई संघर्षमय बनाएको कुरा थाहा हुन्छ । किनभने लि-च्छविकालभन्दा पहिले बनेका मूर्तिहरू सप्रमाण उपलब्ध भएका छैनन् । प्रामाणिक नभए तापनि लिच्छविकालको कलाबाट भिन्नै किसिमका प्राचीन ढङ्गका सुन्दर मूर्तिहरू देखिएका छैनन् । कलात्मक प्राचीन जति मूर्तिहरू

देखिएका छन् ती प्राय: लिच्छविहरूकै प्रभाव भित्रका देखिन्छन् । यसकारण लिच्छविकालमा त्यसरी प्रचूर मात्रामा मूर्तिहरू देखिनु अवश्यमेव त्यस बेलाका जनता तथा कलाकारहरूले कलात्मक संघर्षमा आफूलाई अगाडि वढाउनुको फल हो । विभिन्न क्षेत्रमा भएको यस्तै संघर्षले मनुष्य समाजलाई अगाडि वढाउँछ । कलाको क्षेत्रमा भएको संघर्षमा प्रतिस्पर्धाले अवश्यमेव नेपालको कलाकौशललाई माथि पुऱ्याएको छ । वस्तुस्थितिको अध्ययन गर्दा प्रतिस्पर्धा दृष्टिले यहाँ एक कुरा अर्को विचारणीय छ । हाम्रो देशमा केवल कलात्मक संघर्षले मात्र कला कृतिहरूको विकास भएको भन्नु हुँदैन । शैव र बौद्ध तान्त्रिकहरूको प्रतिस्पर्धात्मक गतिबिधिले पनि नेपाली कलाकारहरू-को कलाकारितालाई अगाडि बढाएको छ । अर्थात् शैव र बौद्ध तान्त्रिकहरूको विचारलाई कलाको माध्यममा ढाल्ने अवसर ती कलाकारहरूलाई नभएको भए तिनीहरूको हातबाट भव्य कलाकृतिहरू निस्कने थिएनन् । जस्तै चाँगु नारायणको महिमालाई हरिहरबाहन लोकेश्वरको मूर्ति विष्णुको महिमा-लाई नै हीन बनाउन लोकेश्वरको अत्पति तथा बिष्णुका जति रूप पैदा भएका छन् त्यति नै लोकेश्वरका पनि विभिन्न रूपहरू पैदा भएका छन् । एवं प्रकार यता भैरवहरू निस्केका छन् त उता संवरहरू, महाँकालहरू । कुनै तार्किकको मनमा चतुर्मुखलिङ्गमा शिवको रूप व्यक्त भयो, जसको प्रतिक्रिया चतुर्मुख-चैत्यले दर्शायो । शिवको शक्ति दुर्गा, भवानी, भगवतीको रूपमा प्रकट हुँदा शून्यताबाट योगिनी, तारा, विद्याधरीहरूले मूर्तरूप पाए । गुह्येश्वरीको कुण्डमा कुनै पक्षले सतीको रूप साकार गरे तथा कुनै पक्षले हेवग्रको । धन-दौलतलाई कसैले लक्ष्मीको रूपमा देखे कसैले वसुन्धराको रूपमा । एवं प्रकार शैव र बौद्धहरूको संघर्षमा कलाकारहरूले जुन किसिमसंग नेपाली मूर्ति कलालाई विकास गर्ने अवसर पाएका थिए त्यो कुरा हामी नेपाली मूर्तिहरूको विकासक्रममा देख्न सक्दछौं । नेपाली मूर्तिकलाको ठोस् अध्ययन गर्न यस प्रकार धार्मिक सामाजिक तथा राजनैतिक सबै तरहबाट सोच्नु अत्यावश्यक छ । नेपालको कला उत्कृष्ट छ मात्र भनेर हुँदैन । किन उत्कृष्ट छ भन्ने कुराको समाधान हुनुपर्दछ । नेपालको कला धार्मिक बनेको छ । किन धार्मिक बन्यो भन्ने कुरा हामीले सोच्नु पर्दछ । नेपालमा कला कृतिहरूको प्रचूर मात्रामा उत्पादन भएको छ । त्यो उत्पादन कुन माध्यमबाट भयो,

त्यस कुराको तथ्यलाई हामीले बुझ्न पर्दछ । इत्यादि प्रकारको अध्ययनले नै हामीलाई लाभ प्रदान गर्दछ । तथा यस प्रकारको अध्ययन गर्न हाम्रो मन यथार्थवादी हुनु पर्दछ ।

दोश्रो अध्याय

नेपाली मूर्तिकलाको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

लिच्छविकालको मूर्तिकला

लिच्छविकालमा देखिएका सबै राजाहरूको विषयमा ऐतिहासिक साधनहरूको कमीको कारण यथार्थ ज्ञान प्राप्त हुनसकेको छैन। हामीहरूको समक्ष नेपालका ऐतिहासिक तथा प्रामाणिक राजाहरू मध्ये सवभन्दा पहिले लिच्छविकुलका प्रतापी राजा मानदेवको नाउँ आउँछ। यिनी भन्दा पहिलेका लिच्छवि राजाहरूको विषयमा हामी केवल नाउंले मात्र अवगत छौं। यिनले सवभन्दा पहिले लडाईंबाट जितेर फर्के पछि बि. सं. ५२१ मा चाङ्गुनारायणको अगाडि आफ्नो विजयको स्तम्भ गाडेका थिए, जुन अद्यावधि खडा नै छ। यहाँभन्दा पहिलेका किराती तथा लिच्छवि राजाहरूको कुनै कीर्ति र शिलालेखहरू अद्यावधि प्राप्त भएका छैनन्। संभवतः नेपालमाताको गर्भभित्र लीन भइरहेका होलान्। तसर्थ लिच्छविकालिक मूर्तिकलाको वर्णन यिनै मानदेवको पालामा बनेका मूर्तिहरूबाटै आरम्भ गरिन्छ।

राजा मानदेवले आफ्नी पूज्य माता राज्यवतीको नाउंमा दुइवटा विष्णुको विक्रान्त बामनावतार मूर्ति निपुण कलाकारबाट कुंद्न लगाई बि.सं. ५२४ मा स्थापना गरेका थिए। यी दुई मूर्तिहरू मध्ये एउटा चाहिं लाजिम्पाटको धोबिचौरमाथि थियो, जुन अहिले श्री ५ को सरकारको पुरातत्व बिभागले सुरक्षाको लागि आफ्नो संग्रहालयमा राखेको छ। अर्को चाहिं पशुपतिमा बागमतीदेखि पूर्व पारी गौचरण जाने बाटोको छेउ खेतमा छ। यी दुबै बिक्रान्त बामनको मूर्तिहरू एकै सालमा स्थापना भएकाले तिनको मूर्ति शैलीमा पूर्णतया सामञ्जस्य छ। तर सूक्ष्म दृष्टिले बिचार गर्दा यी दुई मूर्तिहरूमा केही फरक छ। जस्तै पशुपतिको मूर्तिमा कानको छेउछेउ शिलामा प्वाल परेको छ तर लाजिम्पाटको मूर्तिमा छैन। तथा पशुपतिको मूर्तिमा विष्णुको शरीर केही मोटो भावको छ। अरू वरिपरिका मूर्तिहरूमा त्यत्तिको

कलात्मक सूक्ष्मता पनि देखिदैन जत्तिको लाजिम्पाटको मूर्तिमा छ । तथा पशुपतिको मूर्तिशिला पनि केही मात्रामा ठूलै छ, इत्यादि । यी मूर्तिहरू बेसुरक्षाको कारण अङ्गभङ्ग भईसके तापनि कलाकारको कला ती मूर्तिमा आजसम्म जीवितनै भइरहेको छ । यी मूर्तिहरूको अवलोकनले आजभन्दा लगभग पन्ध्र सय वर्ष अघिको नेपाली कलाकारहरू कस्ता थिए र यस्तो हस्तकला प्रदर्शन गर्ने शक्ति पैदा भइसकेको त्यसबेलाको समाज कुन सभ्यतामा पुगिसकेको थियो भन्ने स्पष्ट हुन्छ । तर सप्रसंग अलिकति खेदको कुरा छ कि उसबेलाको चलन अनुसार अर्कालि बनाउन दिएका आफ्ना कलाकृतिहरूमा कलाकारको आफ्नो नाउं उल्लेख गर्न पाउंदैन । यसकारण बामनको मूर्ति बनाउने कलाकार को हुन्, यो कुरा अज्ञात छ। नेपाली मूर्तिकलाको इतिहासमा यो एक ठूलो अभावको विषय बनेको छ । कलाकार जो सुकै हुन्, कालिगढको त्यस बामनको मूर्तिमा त्यस बेलाका नेपाली कलाकारहरूको प्रतीक स्वरूप दक्षहातले विष्णुको पौराणिक भावमय काल्पनिआकृतिलाई साकार बनाईदिएका छन् र त्यो ज्यादै महत्त्वपूर्ण बन्नगएको छ ।

यो मूर्ति करीव १।। हात चारपाटे शिलामा कुँदिएको छ । यस मूर्तिको आसन जलहरि दिइएको छ । यस मूर्ति शिलामा बिक्रान्त बिष्णुको मूर्ति प्राधान्यता देखाउनु परेकोले बामनावतार बिष्णुको प्रतिमा विशिष्टरूपमा ठूलो आकृतिमा देखाइएको छ। दायाँ चार बायाँ चार गरेर जम्मा आठवटा हातहरू छन् । ती हातहरूले शंख, चक्र, गदा, पद्म आदि आयुधहरू लिएका छन् । एउटा खुट्टा पातालमा र अर्को खुट्टा आकाशमा उठाएका छन् । आकाशमा उठाएको खुट्टा चाहिं एक बिकराल मूर्तिको मुखमा अडाइएको छ, जुन मूर्ति शून्य आकाशको प्रतिनिधित्व गर्न राखेको अनुमान गरिएको छ । तथा पातालमा राखेको खुट्टा चाहिं पुरुषमुखी शेषनागको शरीरमाथि रहेको छ। त्यही खुट्टामा अर्को एक स्त्री र पुरुष पनि प्रगति परायणावस्थामा छन् । यसकोमाथि बामनको दायाँपट्टि भागमा कमलोपरि लक्ष्मी र आकाशमा उडिरहेको बिष्णुको वाहन गरूड तथा एक अर्को किन्नरको मूर्ति पनि सानो रूपमा कुँदिएको छ । तथा देब्रेपट्टि सबभन्दा माथि आकाश र पातालको बीचमा उत्तानाकृतिमा एक मूर्ति रहेको छ । यसलाई त्रिशंकुको प्रतिनिधित्व गर्न

जात्रा

राखेको भन्ने इतिहासकारहरूको भनाइ छ। त्रिशंकु सदा आकाश र पातालको अन्तरालमा रहन्छ । यस त्रिशंकुको तल एक घोडा र दुई पुरुषको आकृति अङ्कित छन् । घोडा यस बामनको मूर्तिमा राख्नुको कारण जुनबेला बलिराजाले अश्वमेध यज्ञ गरेका थिए, त्यसबेला बिक्रान्त विष्णुले बामनको अवतार लिएका थिए भन्ने पौराणिक आख्यान छ। त्यसैकारण त्यही अश्वमेध यज्ञको प्रतीक घोडा राखिएको हो भन्ने बिबेचकहरूको भनाइ छ। तथा दुई पुरुष चाहिं त्यही घोडाका अङ्गरक्षक हुनु पर्दछ । यसैको संगै कलशबाट पानी खन्याउँदै बामन रूपमा आएको बिष्णुलाई अर्घ दिइरहेका बलिराजा र उनकी पत्नीको मूर्तिहरू पनि अंकित भएका छन् । यस प्रकार मानदेवले प्रतिष्ठा गरेका यी मूर्तिहरूको आन्तरिक भाव व्यक्त भएको छ, जुन भाव व्यक्त गर्न कलाकारले ठूलो कुशलता देखाएको छ ।

यस शिलामूर्तिहरूमा लोग्नेमानिसहरूले पातलो किसिमको धोती र स्वास्नीमानिसहरूले मोटो कपडाको जामा लाएको देखिन्छ । बिष्णुको मूर्तिमा चाहिं पीताम्बरको धोतीको विशिष्ट किनारा विशिष्ट रूपमा भिन्नै किसिमको बुट्टाले सजिएको छ । तथा कम्मरको दायाँ र बायाँ मुजा परेको विशिष्ट अबलंवन शृङ्गारको कलात्मक साधन बनेको छ । आठै हातहरू बुट्टेदार केयूर कंकणले शुशोभित बनेका छन् । घाँटी साधारण मोतीको मालाले विभूषित छ। कानमा काँधसम्म लट्कने चौगडी लगाएको छ। तथा शिरमा विशेष पाता पाता नछुटेको गोलाकारको मुकुट दिइएको छ। यहाँभन्दा अतिरिक्त यस शिलामूर्ति कुनै अरू आलँकारिक उपकरणहरूले विशेष ढङ्गमा सजिएको छैन ।

बामन अवतार विष्णुको उपर्युक्त यस किसिमको मूर्तिको बर्णनबाट यो कुरा स्पष्ट हुन्छ कि शिलाकारले राजआज्ञालाई आफ्नो दक्ष हातले उत्कृष्ट कलाद्वारा साकार बनाई आफ्नो परिचय दिएको छ । यस मूर्तिशिलामा कुँदिएका सबै ठूला र साना मानवाकृतिहरूमा आफ्ना आफ्ना अनुपातले अङ्ग ढङ्ग मिलेका छन्। विशेष गरेर बामनको बिक्रान्तमूर्ति प्रधान भएकोले यसमा सजीवताको भाव ल्याउन सक्नु नै कलाको उत्कृष्टता हो। यस बिष्णुको मूर्तिलाई हेरेर कुनै पनि दर्शकको मनमा प्रसन्नता नआउला भन्ने शंका उठ्न सक्दैन । यही कलाकारको सफलताको चिन्ह हो। जुनसुकै

कला होस्, यदि त्यस कलाले जनताको हृदयमा प्रसन्नताको लहर तरङ्गित पार्न सक्छ भने त्यो कला कला हो र त्यसमा सुन्दरता हुन्छ, जुन सुन्दरताले मनुष्यको हृदयलाई पगालिदिन्छ। यही कुरा लिच्छविकुलका प्रतापी राजा मानदेवको आज्ञाले निर्माण भएको बामनावतार विष्णुको मूर्तिमा पनि पाइन्छ। यस मूर्तिको अवलोकनले जुनसुकै कलाविद्को हृदयमा पनि त्यस मूर्तिको निर्माता शिल्पकारको निपुणहस्तता प्रति गौरवले सहानुभूति अनुस्मृति पैदा हुन्छ। आज हामी नेपाल माताको सपूत कलाकारहरूको इतिहासमा प्रामाणिक तथा उपलब्ध कलापूर्ण प्राचीन मूर्तिहरूमध्ये यही बामनको मूर्ति सर्वप्रथम पाउँदछौं। अत: नेपाली कलाको इतिहासमा आधारशिला नै यही मूर्तिलाई मान्नु उचित देखिन्छ। यद्यपि यो मूर्ति कुंदिएको शिलामा अरू लिच्छविकालमा बनेका शिलामूर्तिहरूमा जस्तो त्यत्तिको चमकदार पालिस छैन, जसको कारण मूर्तिमा देखाइएका सूक्ष्म र तीक्ष्ण कलाकारिता धमिलिएको छ। तथापि पन्ध्र सय वर्ष सम्मको निरन्तरको घामपानीको आघातले पनि यसको भावपूर्ण सजीवतामा कुनै किसिमको क्षति पुऱ्याउन सकेको छैन जुन प्राचीन मूर्तिशिलाहरूको विशेषताको प्रतीक बनेको छ।

यस्तै मानदेवको समयमा स्वयं राजाले बनाउन लाएका तथा साधारण जनताले स्थापना गरेका अनेक मूर्तिहरू हाम्रै आँखाको समक्ष या कहीं खण्डहरहरूमा पडिरहेका होलान् तर सप्रमाण हाम्रो समक्ष नआएसम्म यस विषयमा कुनै कुरा वर्णन गर्नु युक्तिसंगत देखिंदैन। मानदेवका कालमा केही विभिन्न किसिमका मूर्तिहरूमध्ये दुइ तीनवटा अरू शिवलिङ्ग पनि सप्रमाण उपलब्ध भएका छन्। यी शिवलिङ्गहरू लाजिमपाट र पशुपतिमा छन् जुन मानदेवका रानीहरूले स्थापना गरेको कुरा ती शिवलिङ्गहरूको पादपीठमा कुंदिएका अभिलेखहरूले बताउँछन्। यस प्रकारका शिवलिङ्गहरूको मूर्तिमा कलाको दृष्टिले कुनै विशेषता नभए तापनि साधारण कलाकारिताको परिचयका लागि ती मूर्तिहरू पनि उपादेय छन्। यस प्रकारका मूर्तिहरूबाट कालिगढको निपुणतादेखि परिचित हुन सकिन्न तापनि जनताको मनोभावना र विद्वान्हरूको दर्शनलाई साकार बनाउन यी अति उपयुक्त हुन्छन्। यही कुरा हामी यस्ता शिवलिङ्ग भावमय काल्पनिक मूर्तिहरूको

आविष्कारले प्राप्त गर्न सक्दछौं। यति मात्र होइन, एउटै परिवारमा यसरी विभिन्न संप्रदायका धर्ममा श्रद्धा देखाउनु पनि नेपालीहरूको विशेषता हुन आएको छ, जुन अद्यावधि त्यही स्थितिमा छ।

नेपालको इतिहासमा लिच्छवि राजा मानदेव पछि राजाहरूको क्रममा क्रमश: मानदेवका छोरा महीदेव, त्यसपछि तिनका छोरा वसन्तदेव र अति-रामदेव, गणदेवहरूका नाउँ आउँछन्। गणदेवको समयमा राज्यको सम्पूर्ण शक्ति प्रधानमन्त्री भीमगुप्तको हातमा थियो। त्यसकारण यिनैको पालामा नेपालको इतिहासमा द्वैध शासन चलिरहेको देखिन्छ। कलाको दृष्टिले विचार गर्दा मानदेवका छोरा नातिहरूको पालामा बनेका कुनै किसिमका मूर्तिकलाका प्रामाणिक नमूनाहरू उपलब्ध भएको दृष्टि गोचर छैनन्। संभवत: कतै पडिरहेका होलान्। तर गणदेव र मन्त्री भीमगुप्तको संयुक्त शासन कालमा बनेको अर्ध शैरीश्वरको मूर्ति प्राप्त भएको छ। यो मूर्तिकला र इतिहासको दृष्टिले बामनको मूर्ति झैं अति महत्त्वपूर्ण छ। यो बि. स. ६२२ मा स्थापना भएको थियो। आजकल यो मूर्ति पशुपतिनाथको मन्दिरको बाहिर बारीमा जनताको भक्त र उपासनाबाट बञ्चित भई त्यसै पडिरहेको छ। यसै मूर्तिको आसन पीठमा गणदव र भीमगुप्तको शासन कालमा स्थापना भएको भन्ने सबै कुरा स्पष्टलिपिमा कुँदिएको छ। लोक परम्परा अनुसार अर्धशैरीश्वर भनेको आधाशरीर बिष्णुको र आधा शरीर महादेवको संयुक्त देहको मूर्तिलाई लिइएको छ। अत: यस अर्धशै-रीश्वरको मूर्ति पनि यसै आधारमा बनेको छ। यो मूर्ति करीव २० इन्चको लामो ढुङ्गामा कुँदिएको छ। बीचमा चतुर्भुज अर्धशैरीश्वरको भव्य मूर्ति रहेको छ। बिष्णुको दुई बाजु सहितको हातले शंख र चक्र तथा महादेवको हातले त्रिशूल र माला लिएका छन्। यस प्रकार शरीरको दायाँपट्टिको आधा भागमा महादेव र बायाँपट्टिको आधा भागमा बिष्णुको प्रतिनिधित्व गर्ने मूर्तिको लक्षण दिइएको छ। यसैको आधारमा शिरमा आधा जटामुकुट र आधा किरिटले शोभा दिएको छ। काँधबाट जनई लट्किरहेको छ। कम्मरमा पटुका बाँधेको छ। त्यस मुनि धोती दिइएको छ। धोती माथि एक बुट्टेदार मालाको अवलंवन दिइएको छ। चार हातहरू मध्ये तलका दुईहात कमलमा अडाइएका छन्, खुट्टाको पादपीठ पनि कलात्मक बुट्टेदार

कमलकै आधारमा कुँदिएको छ। यस मूर्तिको ठीक दायाँ र बायाँ महादेवको पक्षमा पार्वती र बिष्णुको पक्षमा लक्ष्मी अर्ध शैरीश्वरको आधा सानो रूपमा उत्थितावस्थामा रहेका छन्। लक्ष्मीको दुई हात मध्ये एक हातले कमल र अर्को हातले कुनै फल लिएको छ। तथा पार्वतीको दुई हातमध्ये एक हातले कुनै रूखको हाङ्गा र अर्को हातले फल नै लिएको छ। यी दुवै लक्ष्मी र पार्वतीका मूर्तिहरूमा कानका आभूषणहरू अनौठा किसिमका छन्। एक कानको आभूषण चाहिं बाटुलो सरको टुक्रा जस्तो छ, जुन काँधसम्म पुगेको छ। शिरमा करण्डक अर्थात् केश देखिने स्त्रीमुकुट लाएको छ। केशको शृङ्गार चाहिं सुन्दर ढङ्गमा आधा कपाल माथि लगेर दायाँ र बायाँ चुल्टो बाटेर आधा तल लट्किरहेको छ। यिनीहरूको आसन चाहिं पार्वती पर्वतीय कैलाशमा बस्ने हुनाले पहाडकै रूपमा दिइएको छ तथा लक्ष्मी समुद्रमा बस्ने भएकीले पानीमा उम्रने कमल दिइएको छ। अनि बाँकि घेरामा चाहिं बाहिर लागेको ज्वाला, त्यसभित्र कलात्मक बुट्टाहरू, त्यस भित्र खाली गरेर अर्धशैरीश्वरको हात र शरीरको बाहिरी घेरा स्पष्ट खुलाई देखाउन प्वालै पारेर कोपिएको छ। यस प्रकार यो मूर्ति बनेको छ। मूर्तिकलाको दृष्टिले यो मूर्ति अति उच्च कक्षाको छ। यसको शैली भिन्नै किसिमको छ। बामनको मूर्ति र यस मूर्तिमा शैलीको दृष्टि र लालित्यको दृष्टिले ठूलो अन्तर छ। बामनको मूर्ति भन्दा सयवर्ष पछि बनेको यस मूर्तिमा उपर्युक्त बर्णन अनुसार मूर्तिकलाको दृष्टिले धेरै कुरामा अन्तर भएको पाउँदछौं। विशेषतया शरीरको आकृतिमा भएको परिवर्तन विचारणीय छ। तथा आलंकारिक साधनहरूमा भएका बिशिष्टता पनि बिचारणीय छन्। कलाकारको यस मूर्तिलाई, अवास्तविक भए तापनि प्राकृतिक शारीरिक अनुपातलाई अनुशीलन गरेर वास्तविक रूपमा ढालिदिएको छ, जसले सुन्दरताको साकार बनेर कलाको स्थितिलाई व्यक्त गरिरहेको छ।

यस मूर्तिको निर्माणको राजनैतिक दृष्टिकोणले पनि महत्त्व राख्दछ। हुनत यस मूर्तिको निर्माण शैव र बैष्णव धर्मावलम्वीहरू अभिन्न हुन भन्ने जनतामा चेतना दिन भएको छ। तर शायद यसबाट यो कुरा पनि झल्कन्छ कि गणदेव र भीमगुप्त दुवै एक हुन् र जनतामा राजा र मन्त्रीको बीच कुनै किसिमको पक्षपाती विचार पैदा नहोस् भन्ने ध्येयले यस्तो मूर्ति निर्माण भएको अनुमान

गर्न सकिन्छ । वास्तवमा यो तर्क सत्य होस् या नहोस् तर द्वैध शासन चलेको बखत यस प्रकारको द्विपक्षीय दैवमूर्ति त्यस बेलाका भारदारद्वारा स्थापना हुनुमा अवश्यमेव कुनै रहस्य हुनु पर्दछ । या राजा र मन्त्रीलाई खुसी पार्न यस प्रकारको मूर्ति निर्माण भएको हुनु पर्दछ । तर जे होस् कलाकारले यस्तो भावपूर्ण जटिल काल्पनिक मूर्तिलाई आफ्नो कुशल हातबाट जनसमक्ष ल्याउनु कलाको दृष्टिले ठूलो महत्त्वको कुरो छ । यस मूर्तिको सफल निर्माणले त्यस कलाकारको साधना पूर्ण तथा उच्चकोटिको थियो भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

गणदेव पछि शिवदेव राजगद्दीमा बसे । तर राज्यको सबै अधिकार अंशुवर्माको हातमा थियो । यस बेला राज्यमा कमजोरीपन छाएको थियो । सबै सामन्तहरूले स्वतन्त्र हुन हुकुमतलाई अवहेलना गर्न लागेका थिए । यस्तो कमजोरी मौकालाई छोपेर चतुर मन्त्री अंशुवर्मले सबै समानहरूलाई दवाएर बिक्रम सम्बत् ६६३ मा स्वयं राजाको घोषणा गरे । अंशुवर्मा पनि लिच्छवि नै थिए । अतः लिच्छवि राजाहरूको क्रममा अंशुवर्माको ठूलो यशको समयमा कैलाशकूट भवन जस्तो घर बनेको थियो । तर मूर्तिकलाको दृष्टिले खेदको कुरा छ कि यस्तो प्रख्यात राजाको पालामा बनेका कुनै पनि कलात्मक बस्तुहरू अद्यावधि सप्रमाण प्राप्त भएका छैनन् । तर सौभाग्यले एक साधारण मूर्ति हाम्रो समक्ष दृष्टिगोचर हुन आएको छ, जुन अंशुवर्माकी स्वास्नीले स्थापना गरको कुरा इतिहासविज्ञहरूबाट सुनिन्छ । यो मूर्ति पशुपतिको जङ्गलमा रहको छ । मूर्ति एक कालीको भएकोले यसलाई बनकाली-को नाउँले बोलाउँदछन् । यस वनकालीको मूर्ति पादपीठमा अक्षर कुँदिएको छ, जुन अस्पष्ट र खण्डित छ । तथापि साराँशबाट अंशुवर्माकी स्वास्नीको नाममा स्थापना भएको कुरा अनुमान गर्न सकिन्छ । यस मूर्तिको शिला करीब २० इन्चको चारपाते छ। यसमा अष्टभुज कालीको मूर्ति कुँदिएको छ । आठैवटा हातहरूले पात्र, नरमुण्ड, डमरू आदि लिएका छन् । मूर्ति जीर्ण शीर्ण भइसकेकोले सबै कुराहरू स्पष्ट दखिदैनन् । परम्परा अनुसार कालीको शरीरको निर्माण गर्दा ज्यादै दुवलोपन देखाउनु परेकोले शरीरको आकृतिमाथि अस्थिपञ्जरको शारीरिक स्थिति देखाइएको छ । घुँडासम्म आउने जामा, कान र घांटीका कर्णपाश र माला आदि आभूषणले सिंगारिएको छ । तथा खुट्टामा विशेष गहनाहरूको स्त्री अलंकार दिइएका छन् । पादपीठमा

घोप्टो नपरेको नग्न शव दिइएको छ । त्यस शवको शिरो भागमा एक अर्को मानिस प्रगति परायणवस्थामा घुंडा टेकेर रहेको छ । यद्यपि यो मूर्ति ऐतिहासिक दृष्टिकोणले विचार गर्दा महत्त्वपूर्णको छ, तथापि कलाको दृष्टिले यसमा त्यत्तिको सुन्दरता छैन । यद्यपि मूर्तिमा भावगम्भीरता रहेको छ। तर जीर्ण भएकोले साधारण दृष्टिमा दृश्य छैन । यस मूर्तिमा कलाकारको विशेष गरेर आफ्नो कालिगढी तिर भन्दा देवीको बिभत्साकृतिको भावलाई व्यक्त गर्न कोशिश गरेको देखिन्छ । वास्तवमा यस मूर्तिले अंशुवर्माको समयको मूर्तिकलालाई प्रतिनिधित्व गर्न सक्ला भन्ने कुरा माथि उल्लिखित राजाका पालामा बनेका भव्यमूर्तिहरू र पछिका राजाहरुको क्रममा बर्णन हुने सुन्दर मूर्तिहरूको दिग्दर्शनले कठिनै होला तथापि अंशुवर्माको समयमा, अर्थात् बि. सं. ६६३ देखि ६७८ सम्मको अवधिभित्र बनेका कुनै पनि भव्य तथा सुन्दर दृष्टिगत नभएकोले यस बिषयमा कलाको दृष्टिले कुनै ऐतिहासिक बस्तुस्थितिको यथार्थतामा पुग्न नसके तापनि यस कालीको मूर्तिले कुनै कुनै कला विषयक स्थितिलाई अवश्य दर्शाएको छ । यसमा शंका छैन। तर निकट भविष्यमा अवश्यमेव अंशुबर्माको समयमा बनेका सुन्दर मूर्तिहरू दृष्टिगत हुनेछन् भन्ने आशा गर्न सकिन्छ ।

शिवदेवको निधन पछि राजगद्दीमा लिच्छविकुलोत्पन्न राजा ध्रुवदेव बसेको कुरा इतिहासमा लेखीएको छ । तर राज्यको सबै हर्ता कर्ता अंशुवर्मा पछि जिष्णुगुप्त बनेका थिए।कलाको दृष्टिले ध्रुवदेवको समय जिष्णुगुप्तको मन्त्रित्वकालमा एक साधारण स्वामीले स्थापना गरेको एक छत्र चण्डेश्वरको मूर्ति आज हाम्रो समक्ष सुरक्षितावस्थामा छ । यो मूर्ति पशुपति मन्दिर भित्र दाहिनेपट्टि जिष्णुगुप्तको शिलास्तम्भसंगै जोडिएको छ । यस शिलास्तम्भमा श्रीछत्र चण्डेश्वरको स्थापना भएको कुरा जनाएको छ।यस मूर्तिलाई कामदेव भन्ने पनि चलन छ।यो शिलामय पुष्ट त्रिनेत्रमूर्ति लगभग ३० इन्चको अग्लो छ। चारवटा हातहरूले त्रिशूल, माला, फल र कमण्डलु लिएका छन् । शिरमा मोतीको मालाले चुल्ठो बाँधेको र तलतलसम्म जुल्फी पालेको रूप देखाइएको छ । नागपाशको कर्णाभरण र कानमाथि दुवैतिर एक प्रकारको पुष्पाकारका आभूषण दिइएका छन् । तथा दायाँपट्टि एक विशेष अर्को आभूषण कपालमा घुसाइराखेको छ । घांटीमा मोतीको माला र विशेष ग्रैवेयक आभूषणले

सजिएको छ । काँधबाट यज्ञोपवीत लट्किरहेको छ । कम्मरमुनि व्याघ्रचर्मले ढाकेको छ । पुरूषको चिन्हलाई विशेष गरेर व्याघ्रचर्म माथिबाट अति उत्थितावस्थामा स्पष्ट रूपले देखाइएको छ । यही चिन्हले यस मूर्तिको विशेष भावलाई व्यक्त गरेको छ । खुट्टाका आभूषणहरू पनि नागहरूलेनै बनेका छन् । यस प्रकार चण्डेश्वरको मूर्ति निर्माण भएको छ । प्राय नेपालको हरेक शिवालयहरूमा महादेवको आस पास यस कामदेवको मूर्ति स्थापना गर्ने चलन रहेको छ । यस मूर्तिको निर्माणमा कलाकारको कुनै प्रशंसनीय दक्षता देखिंदैन । मूर्तिभाव पूर्ण भए तापनि कलाको दृष्टिले माथि पुगेको छैन । अङ्गभङ्गमा पनि त्यत्तिको वास्तविक युक्ति आउन सकेको छैन । तथा सूक्ष्म कालिगढी पनि देखिंदैन । यस मूर्तिको मूर्तिकार मूर्ति बनाउने काममा त्यत्तिको निपुण भएको प्रतीत हुँदैन ।अथवा यो मूर्ति एक साधारण जोगीले बनाउन दिएको हुनाले कलाकारको उपेक्षा गरिएको पनि हुन सक्दछ । तर जे होस् यसबाट पनि जिष्णुगुप्तका समयमा कलाकारहरूको विषयमा केही न केही ज्ञान अवश्य हासिल गर्न सक्छौं । यस मूर्तिको उपयोगिताको कदर गरेर प्रधानमन्त्री जिष्णुगुप्तले समेत यसको सुरक्षाको लागि सहायता प्रदान गरेको कुरा सङ्गैको अभिलेखले जनाएको छ ।

जिष्णुगुप्तको निधन पछि उनका छोरा बिष्णुगुप्तको हातमा सबै राज्यको बागडोर बि. सं. ६९३ तिर हस्तान्तरित भएको थियो । तर सिहासनमा भने भीमार्जुन देव बसेका थिए । यिनी पनि लिच्छविकुलोत्पन्न राजा थिए । यिनै बिष्णुगुप्तको शासनकालमा स्थापना भएको विशाल भीमकाय जलशयन बिष्णुनारायणको भव्यमूर्ति नेपाली कलाकारहरूको अतीत इतिहासमा समुन्नत स्थितिलाई गम्भीर मुद्रामा सोचिरहेको जस्तो प्रतीत हुन्छ । यो भव्य मूर्ति काठमाडौंबाट तीनकोश पर उत्तरपट्टी पर्वतमालाको बेसीमा एकजल कुण्डको अन्तरालमा रहेको छ । यस भगवान बिष्णुको मूर्तिलाई लोक परम्परा अनुसार बूढानिलकण्ठ भन्ने पनि चलन छ । यसै नाउँको आधारमा यस स्थान लाई बूढानिलकण्ठ नै भनिन्छ ।

यो मूर्ति करीब १४ हातलामो वर्तुलाकारको एउटै शिलामा कुँदिएको छ । यो ढुङ्गा पनि उहिले लिच्छविकालमा मूर्ति बनाउन प्रयोग गरिने किसिम-

कै ढुङ्गा छ। यस ढुङ्गाका केश्राहरू अतिशय मिहीन भई मजबूत रहेको छ, जुन प्राचीन नेपालको मूर्तिकलालाई अमर बनाउन नेपालमाताले प्रदान गरेकी थिइन् भन्नमा कुनै अतिशयोक्ति होला जस्तो लाग्दैन। तर दुर्भाग्यवश यस्ता किसिमका असल ढुङ्गाहरू आजकालका असफल कलाकारहरूको निमित्त प्राप्त छैनन् जलशयन नारायणको उपर्युक्त मूर्ति कुँदेको बाटुलो आकारको ढुङ्गालाई एघारवटा टाउको भएको शेषनागको शरीरमा ढालेको छ। त्यस नागको शरीर माथि भगवान बिष्णु उत्तानाकृतिमा बिराजमान छन्। बिष्णुको सर्पाकारको केयूर तथा कंकणले सुशोभित चारैवटा हातहरूले शंख, चक्र, गदा, पद्म लिएका छन्। पद्मलाई छोडेर अरू तीनै आयुधहरू आकृतिले स्पष्ट छन्। पद्म चाहिं केवल बिजको रूपमा मात्र रहेको छ। शिरोभाग शेषनागको फणाभित्र पूर्णतया आसीनछ। शिर लिच्छविकालिक देवमुकुटले सुशोभित छ। कानमा चौगडी लट्किरहेको छ। काँध काँध सम्म जुल्फी बनेको छ। काँधबाट घुँडासम्म यज्ञोपवीत लट्किरहेको छ। घांटीमा कौस्तुभादि मणिहरूले सुशोभित हारले शोभा दिएको छ। कम्मरमा मजबूत पटुका बाँधेको छ। यस मुनि पातलो पीताम्बरको आच्छादन दिइएको छ। पीताम्बरको कपडामा सूक्ष्म बुट्टाहरू पनि दिइएका छन्। यस प्रकार त्यस भीमकाय जलशयन नारायणको मूर्ति निर्माण भएको छ।

यस मूर्तिको निर्माणार्थ यत्रो विशाल ढुङ्गा बोकेर ल्याएको खुशियालीमा ती बोकेर ल्याउने ज्यामीहरूलाई विभिन्न किसिमका लाउन नपाइने गहनाहरू लाउने अनुमति विष्णुगुप्तले दिएको कुरा यंगालको शिलापत्रमा लेखिएको छ। तथा वंशावलीमा पनि यस जलशयन विष्णुको स्थापना भएको कुरा लेखिएको छ भन्ने नेपाली इतिहासकारहरूले खोजी गरेका छन्। एतदर्थ यो मूर्ति विष्णुगुप्तको शासन कालमा स्थापना भएको हो भन्ने कुरामा कुनै शंका उठ्न सक्दैन। कलाकारले यस मूर्तिको निर्माणमा आफ्नो जीवनको तपस्यालाई पूर्ति गरेको छ। यस विशाल मूर्तिको कलाकारितामा कत्तिको दक्षता र निपुणता छ भन्ने कुरा विष्णुको ओजपूर्ण चेहराले बताउँछ। मूर्तिकारले शरीरको अरू भागहरूमा भन्दा शेषनागको फणाभित्र आश्रित विष्णुको शिरोभागलाई सजीवताको प्रत्यक्ष साकार बनाउन विशेष आफ्नो खुबी देखाएको छ। तेह्रौंसय वर्षको प्रखर घाम पानीको आघात सहिकन पनि

यो मूर्ति आजसम्म त्यत्तिकै ओजपूर्ण र गम्भीर मुद्रामा देदीप्यमान छ । आजसम्म यस मूर्तिमा कुनै किसिमको अङ्ग विकृत हुने चोटपटक लागेको छैन । केवल नास भागमा मात्र अलिकति चोट आएको छ । मूर्तिकारले भगवान् विष्णुको गम्भीर मुद्रालाई पूर्णतया व्यक्त गर्न जुन किसिमको सुडौल तथा पुष्ट मानवाकृतिको रूप दिएको छ, त्यो अत्यन्त महत्त्वपूर्णको छ । यस विष्णुको रूपको मानवाकृति साधारण मनुष्यको शरीरको अनुपात भन्दा करीब तीन गुणा ठूलो छ । तथापि यस मूर्तिलाई दिएको शरीरको सापेक्षित नाप मध्यमाकारको छ । वास्तवमा दश तालमा नै यो मूर्ति निर्माण भएको छ । ठूला ठूला आँखा, विस्तृत निधार, पुष्ट कपोल, ऋजुनासा, तथा गंभीरताको साकार रूप दिने परिपुटित पुष्ट ओठ, विशाल छाती र सुडौल हात खुट्टाहरूको शारीरिक निर्माणले पनि उपर्युक्त कुरालाई झन् पुष्टि गर्दछ । कलाकारले न केवल विष्णुदेहमा मात्र आफ्नो निपुणता देखाए अपितु शेषनागको गुजमुच्च परी शैय्या रूप दिएको शरीरमा पनि त्यो कला दिएको छ, जसबाट कुनै अप्राकृतिक शरीर स्थितिको कल्पनासम्म पनि गर्न सकिन्न । अर्थात् नागहरूको शरीर कस्तो हुन्छ ? तिनीहरूको लामो रज्वाकारको शरीर गुजमुच्चपर्दा कुन किसिमको स्थितिमा आउँछ इत्यादि सबै कुरा यस शिलारूप मूर्तिमा राम्ररी अत्यन्त आकर्षण हुने ढङ्गमा कुंदिएका छन् । कुनै पनि कलाकार यस भव्य तथा सुन्दर ओजपूर्ण मूर्तिलाई देखेर मुग्ध नभइकन रहन सक्दैन । यस विष्णुको चेहरामा त्यो कला छ जसलाई हेरेर पुनश्च हेरूँ हेरूँ भन्ने मनमा एक प्रकारको आसक्ति पैदा हुन्छ । नेपालमा पाइएका एउटै ढुङ्गाका मूर्तिहरू मध्ये यो सबभन्दा ठूलो छ । यो मूर्ति अति विशाल भएकोले यसको निर्माणमा अवश्यमेव धेरै कलाकारहरूले भाग लिएको हुनु पर्दछ । तर आजसम्म यस मूर्तिको आसपासमा कुनै किसिमका यस मूर्तिदेखि सम्बद्ध ऐतिहासिक सामानहरू प्राप्त भएका छैनन् । आशा छ अवश्यमेव कतै यो मूर्ति स्थापना भएको विषयमा विष्णुगुप्तले आफ्नो विष्णु भन्ने नाउँ सार्थक गर्न शिलापत्रहरू या शिलास्तम्भहरू स्थापना गरेका होलान् । अनुसन्धान गर्नेहरूलाई यसको श्रेय मिल्नेछ ।

यहाँ पछिका नरेन्द्रदेव, शिवदेव, जयदेव आदि लिच्छवि राजाहरूको समयमा बनेका कुनै पनि प्राचीन मूर्तिहरू सप्रमाण उपलब्ध भएका छैनन् ।

आदि मिहिन काठ र माटोहरू को पनि कमी छैन । यसकारण उहिलेका कलाकारहरूले केवल ढुङ्गामा मात्र आफ्नो सभ्यताको परिचायक कला सीमित गरेको अवश्य होइन होला । तर ती फेला नपर्नु खेदको विषय छ । शिलाका मूर्तिहरू बाहेक अरू मूर्तिहरू नदेखिनुको कारण यस विषयमा अनुसन्धान हुनु नै शंकाको विषय बनेको छ । संभवत विशेष काठका मूर्तिहरू, जुन हाम्रो नेपाली वास्तुकलाको समेत अभिन्न अङ्ग बनेको छ, अवश्यमेव धेरै जसो पञ्चतत्वमा विलीन भइसकेका होलान् । तर धातुका र माटाका मूर्तिहरू त त्यत्ति चाँडो विलीन हुन सक्ने कुरा होइनन् । तसर्थ कतै भूगर्भभित्र या खंडहरभित्र पुरिएर या दबिएर आफ्नो रहस्यलाई छिपाइरहेका होलान्, जुन एक दिन हाम्रो समक्ष नआई छोड्ने छैन र त्यसबेला नेपाली मूर्तिकलाको विषयमा भइरहेको एक ठूलो अभाव पूर्ति हुनेछ ।

प्राचीन मल्लकालिक मूर्तिकला

नेपालमा लगभग नौसय वर्षसम्मको लिच्छवि राजाहरूको राज्य सकिएपछि नयाँ वंशका राजाहरूको क्रम आउँछ। यस नयाँ वंशका राजाहरूको उदयको साथसाथ एक नयाँ संवत् नेपाल संवत्को नाउँले व्यवहृत भएको देखिन्छ। यी नयाँ वंशका राजाहरू मल्ल हुन् भन्ने इतिहासकारहरूको भनाइ छ। यी काठमाडौं निवासी मल्ल राजाहरूको विषयमा कुनै ठोस ऐतिहासिक अनुसन्धान हुन सकेको छैन। तर मूर्तिकलाको दृष्टिले गुणकाम देवको नाम सर्वप्रथम आउँछ। चित्रकलाको दृष्टिले गुणकामदेव भन्दा माथिका राजा शंकरदेवको नाम देखिएको छ तापनि यी राजाको समयमा बनेका मूर्तिहरू देखिएका छैनन्। अतः गुणकामदेवको नामबाट मल्लकालिक मूर्तिकलाको सिलसिलेवार वर्णन आरम्भ गरिन्छ किनभने यसको ऐतिहासिक पृष्ठभूमि छ।

नेपालको इतिहासमा गुणकामदेवको नाउँ खूब प्रसिद्ध छ। यिनले काठमाडौं शहर बसालेका थिए भन्ने लोक परम्पराको अनुस्मृतिलाई इतिहासकारहरूले लेखेका छन्। अतः गुणकामदेवको समयमा बनेका सुन्दर मूर्तिहरू काठमाडौंमा यत्रतत्र छरिरहेका होलान्। तर आजसम्मको अनुसन्धान बाट केवल एक-दुइ वटा मात्र पाषाण मूर्तिहरू सप्रमाण उपलब्ध भएका छन्। ती मूर्तिहरूमध्ये वि. सं. १०४३ मा स्थापना भएको शिवपरिवारको मूर्ति आउँछ। अर्थात यस मूर्तिमा महादेवको सबै परिवार यथास्थान कुंदिएका छन्। यस मूर्तिलाई महामायाको मूर्ति पनि भन्दछन्। यो मूर्ति पाटन कुंभेश्वर महादेवको बाहिर पूर्व दिशातिर एक सानो दुई तल्ले मन्दिरभित्र रहेको छ। यो करीब २ हात जति लामो लिच्छविकालिक ढुङ्गामा बामनमूर्ति शैलीमा नै कुंदिएको छ। शिलाको बीचमा महादेव र पार्वती अङ्गालो हाली एक खटियामाथि बसेका आकृति अङ्कित भएको छ। यही शिव-

अग्लो विशिष्ट रूपमा छ। तिघ्रादेखि तलको बुट्टाको भाग ज्यादै लामा लामा भएर साना रूपमा छन् जुन अनुपातको दृष्टिले मिल्दैन। तथा हात खुट्टाहरू पनि लामा लामानै छन्। शिरमा भित्रको केश देखिन त्रिपुटाकारको शिरपेच छ। काँधमा जनई लट्किरहेको छ। कम्मरमा पटुका बाँधेको छ। घांटीमा मालाहरू छन्। बुट्टेदार पीताम्बर लाएको छ, जसमाथि बुट्टेदार भिन्नै किसिमको अवलम्बन रहेको छ। दुबै हातले प्रफुल्लित फूलहरू लिएका छन्। यस सूर्यको वरिपरि दुबैतिर एक एक अनुचरहरू पनि उभिएका छन्। एक अनुचरले अङ्गरक्षकको रूपमा हातमा खड्गलिएको छ। यी दुबै मानवाकृतिहरू स्त्रीको भेषमा छन्। अतएव सूर्यका पत्नीहरू निक्षुमा र राज्ञी हुने अनुमान गरिएको छ। यस सूर्य शिलामा मूर्तिको वरिपरि ज्वालाको परिधि दिइएको छ। यसै शिलाको पादपीठमा प्राचीन मल्लकालिक लिपीमा उपर्युक्त प्रद्युम्न कामदेवको नाउँ सहित वि. सं. ११२२ को अभिलेख स्पष्टतया कुँदिएको छ, जुन इतिहासको दृष्टिले अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ। नेपाली मूर्तिकलाको इतिहासमा यस मूर्तिको शैलीले एक अनौठा परिपाटीलाई संकेत गरेको छ, जसको अरू मूर्तिहरूसंग सामन्जस्य छैन। अवश्यमेव यस सूर्यको मूर्तिलाई निर्माण गर्ने कलाकार शारीरिक अनुपातबाट अज्ञ थिएनन्। किनभने सेविकाहरूको शारीरिक अनुपात युक्तिसंगतै देखिएको छ। केवल सूर्यको मूर्तिमा मात्र यस्तो बिशिष्टता देखाउनु कलाकारको कुनै भित्री अभिप्राय हुनु पर्दछ। चेहरामा झल्केको गम्भीर भावले पनि कलाकारको त्यतिको कमजोरी पन देखाउँदैन। तर हात खुट्टाहरूमा दिएको अयुक्तिसंगत शारीरिक स्थितिले सुन्दरताको हनन भएको छ। यसबाट कलाकारको सफलतामा धक्का पुऱ्याएको छ।

वि. सं. ११२२ को प्रद्युम्नकामदेवको समयमा स्थापित उपर्युक्त सूर्यमूर्ति पछि एक अर्को सूर्यमूर्ति ११४० वि. सं. मा स्थापना भएको अभिलेख सहित प्राप्त भएको छ। यो मूर्ति बाणदेवको समयको हो। बाणदेवको विषयमा कुनै ऐतिहासिक तथ्य कुराहरू उपलब्ध भएका छैनन्। बाणदेवको समयमा बनेको यो सूर्यमूर्ति कलाको दृष्टिले उपर्युक्त प्रद्युम्नकामदेवको समयमा निर्मित सूर्यमूर्तिसंग हरेक कुरामा एकात्मक शैलीले समान बनेको छ। यो मूर्ति पाटन गैह्रीधारा अगाडिको देवमन्दिरबाहिर रहेको छ। कलाकारको

वनेपास्थित
चण्डेश्वरी-
मन्दिरको
चतु:स्तम्भ

यसमा माथिको मूर्तिभन्दा आफ्नो बुद्धि अनुसार दुई-चार कुराहरू थपघट गरेका छन् । सबभन्दा पहिले सूर्यको चेहरामा शान्तिरसको भावलाई जागृत गरिदिएको छ । पहिलेको सूर्य मूर्तिमा जस्तो चिन्ताग्रस्त गम्भीर मुद्रा दिइएको छैन । शिरपेच पनि देखिने किसिमको छैन । पूर्णतया जलशयन बिष्णुकै जस्तो छ । हातका आभरणहरू पनि लिच्छविकालिक देव मूर्तिहरूमा देखिने किसिमकै छन् । कलाकारले दायाँ बायाँका अनुचरहरूमा एक स्त्री र अर्को पुरूष बनाएर प्राचीन परम्परालाई उपेक्षा गरेको जस्तो बुझिन्छ । किनभने हामी हरेक सूर्यमूर्तिहरू सूर्यका दुई रानीहरूले युक्त भएको पाउँदछौं, जुन पहिलेको मूर्तिमा पनि अनुशीलन भएको छ । तर यस बाणदेवको समयको सूर्य-मूर्तिमा उपर्युक्त परिपाटीलाई नाघेको देख्दा कलाकारले जानीजानी वा अज्ञानले यस्तो परिवर्तन गरेको अनुमान छ अरू प्राय सबै उपर्युक्त मूर्ति संग समान बनेका छन् । यस मूर्तिको पादपीठको भागमा जसको बीच अभिलेख कुँदिएको छ, त्यस अभिलेखको वरिपरीको भागमा अनेक शृङ्गार र उपासनाका सामानहरू केवल रेखाद्वारा अंकित गरिएका छन्, जसमा शंख, पानी हाल्ने बर्तन, बर्तुलाकारको डल्लो, शृङ्गारका बट्टा आदि देखाइएका छन् । यी दृश्यपहिलेको सूर्य मूर्तिमा छैन । यस मूर्तिको दर्शनले त्यसबेलाका कलाकारहरूको परिचय मिलेको छ । कुनै मूर्तिलाई हेरेर त्यसको अर्को प्रतिरूप उतार्नु बिना अभ्यास र कलात्मक ज्ञानले सिद्ध हुने कुरा छैन । तर त्यहाँ प्राय एक समानको यस मूर्तिलाई प्रतिरूप बनाएकोमा त्यसबेलाका कलाकारहरूमा परम्परागत आफ्नो अभ्यासले छोडेको रहेनछ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । यद्यपि माथि बताए अनुसार सूर्यको मूर्तिमा शारीरिक अनुपातले बेमेलपन आएको छ तथापि त्यस मूर्तिको कलाकार यस विषयमा अज्ञ छैन । किन्तु शैलीको अनुसरणले मात्र यस्ता मूर्ति बनेको अनुमान हुन्छ । किनभने यस मूर्तिमा कलात्मक स्थिति राम्रो बनेको छ ।

बाणदेवपछिका शिवदेव आदि केही राजाहरूको क्रममा मूर्तिकलाको ज्ञान विषयक कुरामा कलाकृतिहरूको अभावले खण्डित भएकोमा मनमा खेद हुन स्वभावैको कुरा छ । तर आनन्ददेवको समयमा बनेको एक पाषाणमूर्ति उपलब्ध भएको छ, जुन ज्यादै विशिष्ट मूर्तिको रूपमा रहेको छ । यो मूर्ति १२२२ मा स्थापना भएको थियो । यो मूर्ति भक्तपुर पाँचतले देवलको ठीक

यसमा माथिको मूर्तिभन्दा आफ्नो बुद्धि अनुसार दुई-चार कुराहरू थपघट गरेका छन् । सबभन्दा पहिले सूर्यको चेहरामा शान्तिरसको भावलाई जागृत गरिदिएको छ । पहिलेको सूर्य मूर्तिमा जस्तो चिन्ताग्रस्त गम्भीर मुद्रा दिइएको छैन । शिरपेच पनि देखिने किसिमको छैन । पूर्णतया जलशयन बिष्णुकै जस्तो छ । हातका आभरणहरू पनि लिच्छविकालिक देव मूर्तिहरूमा देखिने किसिमकै छन् । कलाकारले दायाँ बायाँका अनुचरहरूमा एक स्त्री र अर्को पुरूष बनाएर प्राचीन परम्परालाई उपेक्षा गरेको जस्तो बुझिन्छ । किनभने हामी हरेक सूर्यमूर्तिहरू सूर्यका दुई रानीहरूले युक्त भएको पाउँदछौं, जुन पहिलेको मूर्तिमा पनि अनुशीलन भएको छ । तर यस बाणदेवको समयको सूर्य-मूर्तिमा उपर्युक्त परिपाटीलाई नाघेको देख्दा कलाकारले जानीजानी वा अज्ञानले यस्तो परिवर्तन गरेको अनुमान छ अरू प्राय सबै उपर्युक्त मूर्ति संग समान बनेका छन् । यस मूर्तिको पादपीठको भागमा जसको बीच अभिलेख कुँदिएको छ, त्यस अभिलेखको वरिपरीको भागमा अनेक श्रृङ्गार र उपासनाका सामानहरू केवल रेखाद्वारा अंकित गरिएका छन्, जसमा शंख, पानी हाल्ने बर्तन, बर्तुलाकारको डल्लो, श्रृङ्गारका बट्टा आदि देखाइएका छन् । यी दृश्यपहिलेको सूर्य मूर्तिमा छैन । यस मूर्तिको दर्शनले त्यसबेलाका कलाकारहरूको परिचय मिलेको छ । कुनै मूर्तिलाई हेरेर त्यसको अर्को प्रतिरूप उतार्नु बिना अभ्यास र कलात्मक ज्ञानले सिद्ध हुने कुरा छैन । तर त्यहाँ प्राय एक समानको यस मूर्तिलाई प्रतिरूप बनाएकोमा त्यसबेलाका कलाकारहरूमा परम्परागत आफ्नो अभ्यासले छोडेको रहेनछ भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । यद्यपि माथि बताए अनुसार सूर्यको मूर्तिमा शारीरिक अनुपातले बेमेलपन आएको छ तथापि त्यस मूर्तिको कलाकार यस विषयमा अज्ञ छैन । किन्तु शैलीको अनुसरणले मात्र यस्ता मूर्ति बनेको अनुमान हुन्छ । किनभने यस मूर्तिमा कलात्मक स्थिति राम्रो बनेको छ ।

बाणदेवपछिका शिवदेव आदि केही राजाहरूको क्रममा मूर्तिकलाको ज्ञान विषयक कुरामा कलाकृतिहरूको अभावले खण्डित भएकोमा मनमा खेद हुन स्वभावैको कुरा छ । तर आनन्ददेवको समयमा बनेको एक पाषाणमूर्ति उपलब्ध भएको छ, जुन ज्यादै विशिष्ट मूर्तिको रूपमा रहेको छ । यो मूर्ति १२२२ मा स्थापना भएको थियो । यो मूर्ति भक्तपुर पाँचतले देवलको ठीक

सामुन्नेको चोकमा रहेको छ। शिलामय स्तम्भको माथि रहेको यो गरूडको मूर्ति आफ्नो स्थानीय विशिष्ट चेहरा र असाधारण केश शृङ्गारको कारण कला-विवेचकहरूको हृदयमा तेह्रौं शताब्दीको मूर्तिकलाको छाप पर्नु स्वभावैको कुरा छ। यो मूर्ति करीव २ हात अग्लो छ। मूर्ति शुद्ध मनुष्यदेहकै आधारमा बनेको छ। तर त्यसमा लागेको दुई पखेटाको कारणले मात्र गरूडभन्ने धारणा रहेको छ। बिनतिपरायणावस्थामा बस्दा मनुष्यदेहको जुन शारीरिक स्थिति र भाव हुन्छ त्यो यसमा राम्ररी मिलेको छ। भक्तपुरका कलाकारहरूको निजत्व झल्कने लामो चेहराको कारण यो मूर्ति अरू मूर्तिहरू भन्दा विशिष्ट ढङ्गको छ। भक्तपुरमा पाइने प्राय धेरै जसो प्राचीन मल्लकालिक मूर्तिहरूको चेहरा लामो हुनु एक विशिष्ट शैलीको परिचायक छ। यो कुरा नेपाली मूर्तिकलाको शैलीको दृष्टिले विचारणीय छ। तथा गरूडको शिरमाथि बाँधेको केशगुच्छाको शोभा यस मूर्तिको सवभन्दा आकर्षक तत्त्व बनेको छ। आभूषणहरू पनि लिच्छविकालिक नै बनेका छन्। मूर्तिमाथि भक्तजनहरूको अन्य श्रद्धाको फलस्वरूप तैलमिश्रित सिन्दूरले लिपेको हुनाले मूर्तिमा रहेको श्रृक्ष्ण कटाई कस्तो छ भन्ने कुरा व्यक्त गर्न कलमलाई बाधा पुऱ्याएको छ। तथापि बाहिरको दृष्टिले मूर्ति राम्रै ढङ्गमा बनेको छ। यो मूर्तिकला र इतिहास दुवैको दृष्टिले महत्त्वको छ। यस पछि आनन्ददेवकै समयमा बनेको नकसालको सूर्यको मूर्ति हेर्न लायक छ। यसको शैली अर्धशैरीश्वरको दाँजोमा छ। १२१६ वि. सं. यसको स्थापना भएको थियो। विशेष गरेर सूर्यको लुगा यसमा हेर्न लायक छ।

यस पछि केही राजाहरूको अन्तरालमा यहाँ द्वितीय गुणकामदेवको समयको कलाकार र त्यसको मूर्तिको विषयमा चर्चा गरिन्छ। कलाको दृष्टिले यी राजाको समय अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ। तथा कलाकारको इतिहासमा यस समयको एक निपुणहस्त कलाकारको नाउँ र कृति अनुसन्धानबाट पत्ता लागेको एक नयाँ कलात्मक आलोकले प्रकाश दिएको छ। द्यौपाटनमा एक गौरीको मूर्ति उपलब्ध भएको छ। यो विक्रम सम्बत् १२६३ मा स्थापना भएको थियो। यस मूर्तिको लम्बाई करीब १॥ हातको छ। यो मूर्ति वस्तुत अर्धशैरीश्वर अथवा हरिहर शैलीमा बनेको छ। तर सामयिक स्थितिले प्रभाव पार्नुको फलस्वरूप केही विशेषतामा यसको निर्माण भएको छ। यस

कारण यो मूर्ति प्राचीन मल्लकालको तेश्रो भिन्नै सुन्दर शैलीको रूपमा व्यक्त भएको छ । कमलमाथि उठेको यो मूर्ति अर्थात् पार्वती मानौ कलाकारको अन्तरात्मामा प्रतिबिम्बित व्यक्तिको प्रतिनिधित्व गर्न जडावस्थामा रहेको जस्तो अभिव्यक्ति हुन्छ । अर्थात् यस मूर्तिको पादपीठ जलहरिमा कुँदेको अभिलेख अनुसार यो मूर्ति एक दिवंगत पूर्णबयस्क कन्याको स्मृतिमा स्थापना भएको थियो । त्यही मृतकन्याको छायाँ यस गौरीको देहमा प्रतिबिम्बित भएको छ । यसमा कुनै अतिशयोक्ति हुने छैन । किनभने यस गौरिको बदनमा पूर्णबयस्क एक नारीको मुखमा हुने सौकुमार्यले भरेको लालित्य स्पष्टतया झल्केको छ । कोमल चेहरा, लामा लामा मधुर नयन, मुस्कुराहट लिएको मुख, सुन्दर केशको शोभा, पूर्णयुवतीको लक्षणहरूले परिपूर्ण युवकजनको चित्ताकर्ष देह इत्यादि प्राकृतिक सुन्दरताले उपर्युक्त कुरालाई झन् पुष्टिगरेको छ । त्यसमा पनि सुशोभित मल्लाकालिक करण्डक अर्थात् स्त्रीहरूले लाउने मुकुट जसको कानतिरको भागमा फूल जस्ता उठेका बुट्टाहरू तथा मुकुटको पूराभागमा प्रदर्शित सिंगारमय जडानले विशेषताको रूप देखाएको छ । रत्नादि जडित बलयाकारको कर्णाभरण, मोतीको माला र विशिष्ट ग्रैवेयक आभूषण, पाखुराको बुट्टेदार केयूर, नारीको कंकन, फुलको बुट्टेदार जामा आदि उपकरणहरूको शोभाले गौरीरूपी त्यस मृत अमृत श्री नामकी अविवाहिता युवतीको आभालाई झन् द्विगणित गरिदिएको छ । कमल माथि उठेको यस गौरीको देह पूर्णतया सुडौल र अङ्ग ढङ्ग मिलेको छ । एक हातले पद्म र अर्को हातले विशिष्ट फूल लिएको आकृति अत्यन्त कोमल र मधुरताको साकार बनेको छ।मूर्तिबाहिरको घेराले ज्वाला र बुट्टेदार कलात्मक कालिगढीले मूर्तिको शोभा र कलाकारको गम्भीर संलग्नतालाई व्यक्त गरेको छ ।

यो मूर्ति नन्दपाल नामक एक नेपाली शिल्पकारले बनाएको थियो । मूर्तिकलाको इतिहासमा यस नन्दपालको नाउँ सर्वप्रथम ज्ञात भएको कुरा छ जुन अति सौभाग्यको कुरा छ । यस नन्दपालको नाउँ उक्त गौरीको पाद पीठमा कुँदिएको अभिलेखमा स्पष्टतया उल्लेख भएको छ । आजसम्म पाइएका कुनै पनि प्राचीन शिलामूर्तिहरूमा शिल्पकारको इतिहास बन्न सकेन । नेपाल आज विश्वको रङ्गमञ्चमा आफ्नो उत्कृष्ट अनेक किसिमका मौलिक कलाकृतिहरूले सानै मुलुक भए पनि ठूलो मानले विभूषित भएको छ । यस्तो गौरवको

गाथा गाइनें नेपालमाताको सपूत कलाकारहरूको नाउँको अस्तित्वसम्म पनि नरहनु ठूलो खेद र शर्मको कुरा छ। तर नन्दपाल जस्तो आदरणीय शिल्प-कारको नाउँ यस गौरीको मूर्तिमा कुँदिएको देख्दा नेपाली कलाकारहरूको समाज हर्षोल्लासले गद्गद् हुनु स्वभावैको कुरा छ। नन्दपाल शिल्पकारले ग्रो मूर्ति बनाएको प्रशंसामा एक कुरा यहाँ विचारणीय छ। दिवंगत अमृत श्री जसको स्मृतिमा उपर्युक्त गौरीको मूर्ति बन्यो, उसको पूज्य पिताको नाउँ पनि विजयपाल भनेर उपर्युक्त अभिलेखमा सबभन्दा माथिनै उल्लिखित भएको छ। यसरी नाउँको अन्तमा पाल शब्द मूर्ति संस्थापक विजयपाल र मूर्ति निर्माता नन्दपाल दुवैमा देखिएको छ। नेपाली सभ्यताको परम्परा अनुसार यसरी नाउँको अन्तमा कुनै समान शब्दले सन्तान दरसन्तानसम्म परम्परा जोडिएको देखिएको छ। अतः विजयपाल र नन्दपालको बीचमा पनि यस्तै किसिमको कुनै सम्बन्ध हुनु पर्दछ। यही कुरालाई ध्यानमा राखेर विजयपालले उपर्युक्त मूर्ति स्थापना गरे तापनि कलाकारको रूपमा नन्दपालको नाउँ पनि अन्तर्भाव गरेकोले संभवतः कुटुम्ब सम्बन्धी नाता भएको अनुमान गर्न सकिन्छ। अन्यथा अरूले बनाउन दिएको आफ्नो मूर्तिमा पनि कलाकारको आफ्नो नाउँ उल्लेख गर्ने उसबेलाको चलन थिएन। तथा कलाकार नन्दपालले पनि यस गौरीको मूर्तिमा दिएको कोमल तथा सुन्दरकलाले झन् उपर्युक्त तर्कलाई मान्यता दिएको छ। किनभने प्राणीमात्रमा यस्तो एक कृति दखिएको छ कि आफ्नो भन्ने धारणामा एक प्रकारको आन्तरीक ममता पैदा हुन्छ, जुन ममतामा सामान्य र विशेषको भेद स्पष्टतया झल्कने हुन्छ। यही कुरा गौरीको चेहराले पनि बताएको छ। कलाकार नन्दपाललाई यति राम्रो तथा अत्यन्त लालित्यले भरेको भावपूर्ण मूर्तिको सृजना गर्नमा अवश्यमेव ममताको विशिष्टताले आकृष्ट गरेको तथा नश्वर शरीरको बेदनाले बिह्वल भएको अन्तरात्माले प्रेरणा दिएको हुनु पर्दछ। अन्यथा यस्तो सुन्दर तथा मनमोहक कलाको दर्शन अवश्यमेव दुर्लभको कुरा थियो। यो मूर्ति हेर्दा सान भए तापनि यस मूर्तिभित्र लीन भइरहेको कलाकारको महान् उत्कृष्टता अत्यन्त दर्शनीय छ। तर खेदको कुरा छ, आजसम्म हाम्रो देशमा यस्ता महत्त्वपूर्ण गौरवका प्रतीक अनगिन्ती शिलामूर्तिहरू यत्रतत्र मिल्किएका छन्। उपर्युक्त गौरीको मूर्ति पनि त्यस्तै एक कुनामा पडिरहेको छ। त्यसप्रति

न कसैको दृष्टि छ, न आदर तथा न सुरक्षा ।

प्राचीन मल्लराजाहरूको क्रममा द्वितीय गुणकामदेव पछि अरिमल्ल, अभयमल्लको नाउँ आउँछ । अभयमल्लको समय १३०४ वि. सं. मा स्थापित एक अक्षोभ्य बुद्धको मूर्ति देखिएको छ। यो अक्षोभ्य बुद्धको मूर्ति पाटन गुइतको उत्तरपट्टिको एक ठूलो चैत्यमा रहेको छ । यो मूर्ति करीव २ हात अग्लो छ। भूमिस्पर्श मुद्रामा ध्यानासनमा कमलो-परिरहेको यो मूर्ति कलाको दृष्टिले ज्यादै मनमोहक शैलीमा बनेको छ । यस मूर्तिको निर्माणमा कलाकारले पूर्णतया बुद्धको प्रतिमा लक्षणलाई आतमसात गरेको छ । अर्थात् भगवान् बुद्धको शरीरलाई पूर्ण शारीरिक अनुपातमा ढालेको छ । भगवान् बुद्धको साधारण जीवनलाई विना कुनै अलंकारादिले आभूषित गरे तापनि केवल साधारण पातलो कषायबस्त्रको आबरणमा देहलाई ढाकेको बुद्धको शरीर वास्तविक शरीरमा हुने अङ्ग प्रत्यङ्गको सूक्ष्म कालिगढीले परिपूर्ण हुनुको कारण ज्यादै सुन्दर मूर्ति बनेको छ । यस मूर्तिको शिला तथा श्लक्षण कलाकारिताको दृष्टिले द्यौपाटनको गौरीको मूर्तिसंग धेरै समानता रहेको छ । मूर्ति पछिको ज्वालावलित पूर्णतया समानै ढङ्गमा कुँदिएका छन् । मूर्तिकलाको दृष्टिले विचार गर्दा यस मूर्तिमा सवभन्दा श्लक्षणलालित्यलाई उतारी सजीवता ल्याउने कलाकारको सूक्ष्म कटाई प्रशंस्य छ । यसैमा यस मूर्तिको क्रियात्मक सुन्दरता झल्केको छ । चेहरामा बुद्धको शान्त भावनालाई दर्शाउन आँखाका वरिपरिका माँशपेशीहरू निर्बिकार वनाई शान्त नयनको शोभा दिएको छ । त्यसमा कलाकारले आफ्नो ठूलो खूबी देखाएको छ, यही स्थिति हस्तमुद्राहरूमा पनि रहेको छ ।

यहाँ पछि नयाँ वंशका मल्लराजा जयस्थितिमल्लको हुकूमत नचलेसम्म नेपालमा ठूलो राजनैतिक खलबल मचेको थियो । त्यसबाट उत्पन्न अनेक झै झगडा र छलकपट आदि अशान्तिको बातावरणमा समस्त नेपालीहरूले सुख पाएका थिएनन् । एतदर्थ तृतीय जयदेव पछिका प्राचीन मल्ल राजाहरूको समयमा बनेको कुनै प्रामाणिक मूर्तिहरू प्राप्त भएका छैनन् । इतिहासको अनुशीलनबाट यो कुरा ज्ञात भएको छ कि प्राय अशान्त वातावरण पैदा भएको बखत कलाको क्षेत्रमा हीनता देखिएको छ। यसकारण जयदेव पछिका

राजाहरूको क्षेत्रमा क्रममा प्रामाणिक मूर्तिहरू नदेखिनु कुनै ग्राश्चर्यको कुरा छैन। यहाँ पछि मध्यमल्लकालका मल्ल राजाहरूको क्रममा मूर्तिकलाको प्रामाणिक बर्णन शुरू हुन्छ।

मध्यमल्लकालको मूर्तिकला

नेपालको इतिहासमा प्राचीन मल्ल राजाहरू करीव चारसय वर्ष जति रहेर बिलीन भएका छन् । यस पछि नयाँ बंशका मल्ल राजा जयस्थितिमल्लको हातमा राज्यको सबै अधिकार आएका थिए । जयस्थितिमल्ल देखिको इतिहासलाई मध्यकालिक इतिहास भनेर नेपालको इतिहासमा बिभाजन गरिएको छ। यी मल्लहरूको नेपाल खाल्डा भित्रका प्राचीन मल्लहरूसंग कुनै किसिमको जातीय एकताको सम्बन्ध देखिंदैन । परस्परमा विवाहवारी चले तापनि यिनीहरू भिन्नाभिन्नै किसिमका थिए। तर स्थितिमल्ललाई रूद्रमल्लकी छोरीकी छोरी राजल्लदेवीको पति हुन पाउनुको कारण नेपाल-राज्यकै सर्वेसर्वा हुने अवसर प्राप्त भएको थियो। त्यसको प्रतापले स्थिति-मल्लका वंशजहरूले पृथ्वीनारायण शाहको एक क्षत्रिय आधिपत्य नचलेसम्म नेपाल उपत्यकाको राजा बन्ने अवसर पाए। उसबेला स्थितिमल्लको राजधानी भक्तपुर थियो । तिनताका कान्तिपुरका महापात्र जयसिंहराम थिए। कलाको दृष्टिले जयसिंहराम अबिस्मरणीय छन् । यिनको समयमा बनेका एक दुई मूर्तिहरूको नमूना भेट्टिएका छन्, जुन सारै महत्त्वपूर्णका छन् । यी मूर्तिहरू मध्ये सबभन्दा पहिले पशुपतिनाथको मूर्ति स्मरणीय छ । हुनत पशुपतिनाथको अस्तित्व आदिकाल देखिनै मानिएको छ तथा लिच्छवि राजाहरूले पनि आफूलाई पशुपतिनाथको अनुग्रह पाएका भनेर पशुपतिनाथको उहिले देखि गुणगान र भक्ति गर्दै आएका छन् तथापी प्राचीन पशुपतिनाथको मूर्ति विषयमा अद्यावधि कुनै किसिमको कलात्मक ज्ञान गर्ने साधनहरु नदेखिएकोले र १४०६ वि. सं. शमशुद्धीनको नेतृत्वमा भएको ठूलो आक्रमणको मारमा पशुपतिनाथको मूर्ति तीन टुक्रा पारिदिए भन्ने शिलालेख र वंशावलीमा समेत उल्लिखित भएकोले लिच्छविकालको मूर्तिकलाको प्रकरणमा यस पवित्र पशुपतिनाथको मूर्ति विषयक कलात्मक चर्चा हुनु युक्तिसंगत नदेखिएकोले

पशुपतिनाथको प्राचीन अस्तित्व रहे तापनि स्थितिमल्लको समयमा यसको चर्चा गर्नुपरेको हो। किनभने स्थितिमल्लका सामन्त जयसिंहरामले यस वर्तमान पशुपतिनाथको मूर्ति स्थापना गरेका थिए भन्ने ठाउँ ठाउँमा शिलालेख आदिमा स्पष्टतया उल्लिखित भएको छ। अतएव वर्तमान पशुपतिनाथको मूर्ति विषयक कलाको वर्णन स्थितिमल्लको समयमा हुनु युक्तिसंगतै देखिएको छ।

शिवलिङ्गको आधारमा कुँदिएको चतुर्मुखी पशुपति महादेवको शिला-मूर्ति करीब अढाई हात अग्लो कालो भावको अत्यन्त साह्रो भिन्नै किसिमको ढुङ्गामा कोरिएको छ। चारै दिशातिर ऋक्, यजु, साम र अथर्व वेदको प्रतीक स्वरूप वा श्रृष्टि स्थिति प्रलयादिको प्रतीक स्वरूप चार बिभिन्न मूर्तिहरू कुँदिएका छन्। त्यस मध्ये सद्योजात, बामदेव ततपुरूष र अघोर नामले चारै दिशाका मूर्तिहरू आफ्नो आफ्नो भाव र ध्यानमा व्यक्त भएका छन्। हरेक दुई हातले कमण्डलु र माला लिएका छन्। पशुपति मन्दिर भित्रको यस पशुपति महादेव मूर्ति अस्पृश्य र टाढै द्वारबाट मात्र देखिने भएकोले यसमा कलात्मक सूक्ष्मता कतिको छ, यो कुरा राम्ररी बुझ्न गाह्रो छ। तथा अपार भक्तजनहरूको श्रद्धाले सर्मपित अनेक किसमिका बस्त्रालंकार र पुष्पमाल्या-दिको आवरणले पनि पशुपति महादेवको मूर्ति विषयक कला कुनै कक्षाको छ, भन्न कठिन हुनु स्वभावैको कुरा छ। तर टाढैको दर्शनले पनि यति दृश्य र भव्य छकि जयस्थितिमल्लको समयमा मूर्तिकारहरू पहिलेको भन्दा कम थिएनन्। चारै मुखाकृतिहरूमा प्रदर्शित शास्त्र समेतका चेहराहरू भावपूर्ण नै देखिएका छन्। सुन्दरताको दृष्टिले माथि पुग्न नसके तापनि यो बर्तमान पशुपतिनाथको मूर्ति जयसिंहरामले बनाउँन दिंदा अवश्यमेव उहिले मुसलमानहरूले टुक्रा टुक्रा पारिदिएको प्राचीन मूर्तिकै आधारमा बनेको हुनु पर्दछ। अत: पहिलेको प्राचीन मूर्ति पनि यस्तै हुँदो होला। तर अपशोचको कुरा छ अद्यावधि हामीहरूले त्यो प्राचीन पशुपतिनाथको मूर्ति कस्तो थियो भन्ने जिज्ञाशाको पूर्ति हुने कुनै पनि प्रामाणीक अवशेषहरू प्राप्त गर्न सकेका छैनौं, जसको आधारमा त्यसको विषयमा केही कलात्मक महिमा गाउन सकौं। अतएव यस वर्तमान पशुपतिनाथको मूर्तिको अवलोकनले केवल स्थितिमल्लका महापात्र जयसिंहरामको समयका काठमाडौं स्थित कलाकार

हरूको मात्र परिचय प्राप्त गर्न सकिन्छ ।

उपर्युक्त पशुपतिनाथको मूर्तिको अतिरिक्त जयसिंहरामको भाइ बनेपाका शासक मदनसिंहरामको समयमा बनेको एक अर्को सूर्यमूर्ति पनि उपलब्ध भएको छ । यो बनेपाको प्राचिन दरवार भन्ने ठाउँको उत्तरपट्टि ढुङ्गेधारामा रहेको सूर्यमूर्ति हो । यस ग्रन्थमा नेपाल उपत्यका भित्रका मूर्तिहरू मात्र चर्चा भएकोले उपर्युक्त सूर्यमूर्ति यस ग्रन्थको परिधिबाट केही दूर भइसकेको छ तापनि मूर्तिकलाको इतिहासमा एक नयाँ अध्यायलाई आरम्भ गर्ने नयाँ शैलीको यो मूर्ति काठमाडौं स्थित शासकहरूसंग निकटतम सम्बन्ध भएको स्थितिमा बनेकोले र त्यस मूर्तिमा कलाकारहरूको नाउ समेत उल्लेख भएकोले यहाँ चर्चा गर्नु बाध्य विषय छ र कलाको क्षेत्रमा आएको ठूलो परिवर्तनलाई हृदयंगम गर्न हरेक कलाविवेचकहरूलाई अति उपयुक्त तत्व बनेको छ । यो मूर्ति १४५० वि. सं. मा स्थापना भएको थियो । सप्तरश्मिको प्रतीक स्वरूप सात घोडे रथमा प्रदर्शित दुवै हातले प्रफुल्लित कमल लिएको सूर्यको यो मूर्ति कलाको दृष्टिले एक नयाँ शैलीको द्योतक बनेको छ । यसै मूर्तिदेखि हामीहरूको समक्ष नेपाली मूर्तिकलामा एक नयाँ परिवर्तनले अर्कै अध्याय शुरू हुन्छ र यसको छायाँ मल्लकालको अन्तसम्म परेको छ । अर्थात् मध्यकालिक मल्लहरुको समयमा बनेका अनेक किसिमका देव देवी तथा बुद्ध अवलोकितेश्वर, विष्णु आदिका मूर्तिहरूमा कलाको दृष्टिले अत्यन्त सूक्ष्मता र निपुणताको साथ शारीरिक हृष्टपुष्टता र डल्लोपन प्राधान्यतया देखिएको छ । साथै कलात्मक बुट्टाहरू र गहनाहरूमा तथा मूर्तिहरूको आयोजनामा पनि विस्तार विस्तार जटिलता थपिंदै आएको देखिएको छ । यस नयाँ ढङ्गको शैलीलाई मध्यमल्लकालिक नेपाली मूर्तिकलाको उत्कृष्ट देन भने पनि केही अतिशयोक्ति होला जस्तो लाग्दैन, । उपर्युक्त बनेपामा रहेको सूर्यको मूर्तिमा यही कुरा हामी प्रथमावस्थामा पाउँदछौं ।

यस मूर्तिमा कुँदिएको कलाले कलाकारको जीवनमा एक नयाँ प्रेरणाको भाव पैदा गरिदिएको छ ,तथा दर्शक जनहरूको नयनमा निमेषरहीत आशक्ति पैदा गरिदिएको छ । दुवै हातले कमल लिएको सूर्य शान्त भावमा रथमाथि उत्थितावस्थामा रहेको छ । ठीक त्यसको तलतिर अरूण सप्तरश्मिको प्रतीक

स्व प कल्पना गरेको गतिको सूचक सात घोडाहरूको लगाम खिच्दै घोडाहरू-लाई अग्रसर बनाउन प्रेरणा दिंदै छन् । यसको वरिपरि दुइ सारथीहरू हातमा धनुष र वाण लिएर मानौ अन्धकारको कालिमालाई प्रहार गर्न उद्यत भएका भावमा कुँदिएका छन् । यी दुवै सारथीहरू स्त्रीरूपमा रहेका छन् । यस सप्ताश्व रथको तलतिर दायाँ र बाँया हातमा हतियार लिएका दुई दैत्य रूपका मूर्तिहरू दिइएका छन् । यी दुवै मूर्तिहरूको बीचमा पूर्ण विकसित कमलको फूल कुँदिएको छ । यस किसिमसंग सूर्यको मूर्ति निर्माण भएको छ। आफ्नो विचार अनुसार यस सूर्यको मूर्तिशिलाभित्रका प्रतिमाहरूमा चार चार कुने कवच दिइएको छ, जुन कवचलाई हेर्दा आजकलका अन्तरिक्षयात्रीहरूको लुगालाई याद दिलाउँछ । तथा अनेक केयूर, कंकण मुकुट आदिले सुशोभित भएको छ । तर माथि उल्लिखित भए अनुसार कलाको दृष्टिले लालित्यले भरेको सुक्ष्मता भए पनि अङ्गढङ्ग र अरू उपकरणहरू भद्दा र जटिल हुनुको कारण पहिलेका मूर्तिहरूको दाँजोमा धेरै अन्तर भएको छ । यस मूर्तिको अवलोकनले यो कुरा सावित हुन्छ कि नेपाली कलाकारहरू प्राचीन कलात्मक परिधिलाई नाघेर माथि उक्लन लागेका छन् । यसमा संदेह छैन ।

यस बनेपा स्थित सूर्य मूर्तिमा एक अर्को महत्त्वपूर्ण विशिष्टता रहेको छ। उपर्युक्त मूर्ति निर्माता कलाकारहरूको शुभनाम त्यसै मूर्तिको पादपीठमा कोरिएको अभिलेखमा स्पष्टतया जनाइएको छ । यो मूर्ति राजमुलमी र जयतमुलमी नामक दुइ दाजु भाइको संयुक्त प्रयासबाट बनेको थियो । यी कलाकारहरूका पिताको नाउँ बिश्वकर्मा हो जुन उपर्युक्त अभिलेखमा नै दिइएको छ। यसरी पुराना कलाकारहरूको कृतिसहितको नाउँ ज्ञात हुनु ठूलो सौभाग्यको कुरा छ । हामीले पहिले केवल एक तेह्रौं शताब्दीको कलाकार नन्दपालको मात्र नाम सुन्न पाएका थियौं । तर पन्ध्रौं शताब्दीका यी कलाकारहरूको पनि परिचय मिलेकोले अत्यन्त गौरवान्वित हुनु स्वभावैको कुरा छ । आज हामीलाई यो कुरा जान्ने अवसर आएको छ कि स्थितिमल्लको शासनकालमा कलाकारहरू कुन कक्षाका थिए । उपर्युक्त सूर्यको मूर्तिमा रहेको सजीवता र मनमोहक सुन्दरताले आज राजमुलमी र जयतमुलमी जस्ता कलाकारहरूको यादमा हरेक कला प्रेमीहरूको शिर निहुरन्छ। जयस्थितिमल्लको समयमा बनेका यस्तै अरू अनेक भव्य तथा

सुन्दर मूर्तिहरू यत्रतत्र छरिरहेका हाम्रै आँखाका सामुन्ने होलान् । किन्तु प्रमाणाभावले यहाँ उल्लेख गर्न नसक्नु दुर्भाग्यको कुरा छ ।

जयस्थितिमल्ल पछि उनका छोराहरूको नामोल्लेख हुन्छ । यिनका तीन छोराहरू थिए जस्तै धर्ममल्ल, ज्योतिमल्ल, कीर्तिमल्ल । १४५२ वि. सं. मा स्थितिमल्लको मृत्यु भएपछि पहिले त यी तीनै भाइहरूको संयुक्त राज्य चलेको थियो । पछि ज्योतिमल्लको हातमा राज्यको सबै अधिकार एकत्रित हुन्छ । ज्योतिमल्ल एक धरमात्मा र शान्तिप्रिय राजा थिए । यिनले अनेक देवी देवताहरूको मन्दिर जीर्णोद्धार गरेका थिए भन्ने इतिहासमा लेखिएको छ । यिनको समयमा मूर्तिकला प्रतिदिन उच्च कक्षामा लम्कंदै थियो जसको उदाहरणका लागि हामीहरूको समक्ष भक्तपुर, पाटन र कान्तिपुर तीनै सहरहरूमा उसवेला बनेका अनेक सुन्दर उच्चकोटिका शिलामूर्तिहरू पडिरहेका छन् । ती सबै मूर्तिहरू मध्य मल्लकालिक मौलिकताले एकसेएक भावपूर्ण छन् ।

ज्योतिमल्लको समयमा बनेका भक्तपुरमा पाइने शिलामूर्तिहरू मध्ये क्वातनौ टोलको सूर्यको मूर्ति महत्त्वपूर्ण छ । यो मूर्ति १४७९ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो । मूर्ति नराम्रोसंग काटिए तापनि आफ्नो गरिमालाई दिग्दर्शन गर्ने तल पादपीठमा कुंदिएको अभिलेख प्रामाणिक भएको हुँदा दर्शनीय छ । यस सूर्यको शिलामूर्ति भित्र दुइचार कुरामा विशेषता देखिएको छ, जुन मूर्तिकलाको शैलि अन्तर्गत विचारणीय छ। यो मूर्ति करीब २ हात लामो ढुङ्गामा कुंदिएको छ । यसको धेरै जसो भाग माथि उल्लिखित बनेपाको सूर्यको मूर्तिसंग समान रहेको छ । जस्तै दुवै हातमा कमल लिएर उठेको सूर्य, तर यहाँ कमल अप्रधानसँग देखाइएको छ । त्यस तल सातै घोडाहरूको लगाम खिचिरहेको अरूण , त्यसको दायाँ र बायाँ निक्षुमा र राजी घोडाको तल दुइ दैत्याकारका मूर्तिहरू आदि छन् । यसको अतिरिक्त सूर्यको आसपासमा दाह्री भएका दुइ बृद्ध पुरूषहरू माला लिएर उठेका छन् । अङ्ग भङ्ग भई सकेकोले सबै कुराहरू राम्ररी छुटयाउन सकिंदैन । चतुस्कोणकारको रथको तल एक पट्टि नागरूपी पुरूषले रथको पाँग्रालाई समातेको छ । अर्कोतिर पनि पाँग्रारहित चुकुललाई बोक्न लागेको छ । त्यस तलका दुई दैत्यहरूको बीचमा शेषनागको रूप दिइएको छ । यस मूर्तिमा एक अर्को विशेषताले स्थान पाएको

छ, जुन आजसम्म प्रामाणिक तथा देखिएको प्राचीन मूर्तिहरूमा समावेश भएको देखिदैन । यस सूर्य मूर्तिको सबभन्दा तल्लो पंक्तिमा मूर्तिको संस्थापकको परिवार क्रमबद्ध रूपमा कुंदिएको छ । यो मल्लकालिक मूर्तिशैलीहरूमा देखिएको पहिलो विशेषता हो । यद्यपि परिवारहरूको मूर्ति कुँदाइमा कुनै किसिमको कला छैन, तथापि त्यस समयको वेषभूषाको विषयमा विचार गर्न नराम्रो संग विग्रीसके तापनि उपयुक्त बनेको छ । यस मूर्तिमा कुनै सुग्घरपनको सूक्ष्मकला नहुनुको कारण कान्तिपुर र पाटनमा पाइने त्यस बेलाका मूर्तिहरूको दाँजोमा भक्तपुरका कलाकारहरूको त्यत्तिको उन्नति हुन नसकेको कुरा व्यक्त हुन्छ । तथा क्रमश: जटिल हुँदै गइरहेको गहना र हृष्टपुष्ट शरीरको बनावट पनि यसमा आउन सकेको छैन जुन अन्तका मूर्तिहरुमा देखिन्छ। यस वर्णनबाट यो कुरा स्पष्ट छ कि यस मूर्तिको निर्माता सुन्दरताको जन्मदाता हुन सकेको छैन । तर गछें टोलमा रहेको एक अर्को गौरीको मूर्ति, जुन ज्योतिर्मल्लकै विजय राज्यमा बनेको थियो, लिच्छविकालिक मूर्तिझैं साधारण बनेको छ । तर कलाको विचारले सुग्घरपन, हृष्टपुष्ट भई अङ्ग भङ्ग मिलेको शरीरको सुन्दर लचकनले माथिको सूर्यको मूर्ति भन्दा धेरै राम्रो बनेको छ। यसकारण यस मूर्तिको निर्माता सुन्दरताको सृजनामा सफल भएको छ ।

ज्योतिमल्लको समयमा पाटनमा बनेका केही प्रामाणिक शिलामूर्तिहरू भीमशेनस्थान अगाडिको मूछें आगमको बाहिर रहेका केही मूर्तिहरू र चाकबहाल गैह्ली धारामा रहेको सूर्यको मूर्ति विशेष उल्लेखनीय छन् । यी मूर्तिहरूमा हामी मध्यमल्लकालिक जटिलताले संयुक्त भएको सूक्ष्म तथा सुग्घर कलाको चमत्कार देख्न पाउने छौं, जुन कला रातो दिन आफ्नो काममा संलग्न भएको दक्ष कलाकोरको हातबाट मात्र निस्कन सक्दछ । मूछें आगम बाहिर रहेका मूर्तिहरू मध्ये एक अर्धविष्णु सरस्वती र अर्को गणेशको मूर्ति छ। अष्टभूजको अर्धविष्णुसरस्वती काल्पनिक देवता भए तापनि कलाकारको दक्षताले प्रकृतिको सृष्टि समान अङ्ग भङ्ग बनेको छ । यस भावनाको मूर्तिले जन समाजमा पति र पत्नी परस्परमा अर्धाङ्गिनी हुन् जुन दुवैको संयोगले मात्र पूर्णाङ्गिनी बन्दछन् भन्ने सृष्टिको लौकिक तत्वलाई दर्शाएको छ ।

यो मूर्ति करीब १।। हात लामो शिलामा कुँदिएको छ । दायाँ तिर विष्णुको अर्धशरीर र बायाँतिर सरस्वतीको अर्धदेह जोडिई एक मूर्ति बनेको छ । विष्णुको अर्धांश देहमा सबै विष्णुका लक्षणहरू र उपकरणहरू प्रदर्शित गरिएका छन् । तथा सरस्वतीको अर्धांश देहमा पनि सरस्वतीका लाक्षणिक उपकरणहरू दिइएका छन् । तर दुर्भाग्यको कुरा छ, यस मूर्तिका हातहरू नराम्रोसंग काटिइसकेका छन् । केवल विष्णुको चक्र लिएको हात र सरस्वतीको पुस्तक लिएको एक एक मात्र बचेका छन् । यस प्रकार क्षतविक्षत भइसके तापनि पुष्ट भई उठेको सुन्दर कलामा कुनै हीनता देखिएको छैन । कलाकारिताको दृष्टिले एक अर्को विशिष्टता यसमा अन्तर्भाव भएको छ, जुन हामी मूर्तिको वरिपरि रहेका द्वादश नारायणहरूको बुट्टेदार घेरामा पाउँदछौं । यस बुट्टेदार नारायणको सुन्दर तथा अनुपात मिलेको दृश्यले अर्धविष्णु-सरस्वतीको आकृतिलाई अत्यन्त आकर्षक बनाइदिएको छ । यसरी ठाउँमा उचित कुराको प्रयोग ल्याउन सक्नु नै कलाकारको निपुणताको चिन्ह हो । यो मूर्ति प्राचीन परम्परा अनुसार उपयोगिताको दृष्टिले प्रयुक्त जलहरीमा नै रहेको छ, जुन जलहरीको पृष्ठभूमिमा एक अभिलेख लेखिए छ । यस अभिलेखको उपस्थितिले सुनमा सुगन्ध झैं यस मूर्तिको महत्त्व द्विगुणित भएको छ । यस मूर्तिको प्रामाणिक समय पत्ता लागेकोले पाटनका कलाकारहरूको इतिहासमा यस मूर्तिले एक महत्त्वपूर्ण प्रकाश मिलेको छ । यो मूर्ति पाटनमा पाइने मध्यमल्लकालिक मूर्तिहरूको आदि रूप भने पनि हुन्छ । किनभने यो मूर्ति वि. सं. १४७१ मा स्थापना भएको थियो । यहाँभन्दा माथिका मध्य मल्लकालिक मूर्तिहरू पाटनमा देखिएका छैनन् । शायद कुनै कुनाकाप्चामा अन्वेषकहरूको प्रतीक्षामा होलान् । यहाँभन्दा पछिका प्राय सबै कलाकारहरू-को मूर्तिमा यसै मूर्तिको विशेषता अनुशीलन भएको छ, जुन तल क्रमशः वर्णन गरिन्छ ।

अर्धविष्णुसरस्वतीको मूर्तिपछि त्यही सालमा स्थापना भएको संगैको गणेशको मूर्ति आउँछ । यो एक निराला गणेशको मूर्ति करीव दुई हात जति लामो ढुङ्गामा कुँदिएको छ । मूर्ति ठूलो तथा विषय पनि केवल गणेश मात्रै भएकोले कलाकारलाई हरतरहबाट काम गर्न अनुकूल भएको छ, जसको परिणाम स्वरूप मूर्तिमा मिहिनता र सुन्दरता आउनु स्वभाविकै कुरा छ ।

चारै हातहरूले माला, परशु, मुला र लड्डु लिई पलेटी मारी बसेको यो त्रिनेत्र गणेश आफ्नो तालमा हिसीपरेको छ। त्यसमा पनि लम्बोदर, हृष्टपुष्ट र मनुष्य शरीरमा हात्तीको टाउकोले बिभूषित गणेशको मूर्ति विशेष आकर्षक हुनु स्वभावैको कुरा छ। सर्पको आभुषण लाएको गणेश कमललाई आसन बनाई रहेका छन्। मूर्तिशिलाको वरिपरि ज्वालाको घेराले परिवेष्टित छ। सबभन्दा माथि बीच भागमा छत्रको शोभा दिइएको छ। यो मूर्ति ठूलो भइकन पनि सूक्ष्म छ अर्थात् कलाकारले सजीवता ल्याउन मूर्तिको मोटामोटी निर्माण भइसके तापनि धेरै दिनसम्म तल्लीन भई भित्र भित्र सम्म पुगेर सूक्ष्म काम गरेको छ। यो गणेशको मूर्ति नेपालमा पाइने अनगिन्ति गणेशका मूर्तिहरूमा श्री गणेश नै बनेको छ। यद्यपि अनेक प्राचीन समयका शिवपरिवारको मूर्तिहरूमा गणेशको रूपलाई पनि साकार बनाइसकेको छ, किन्तु यसरी छुट्टै गणेश मात्रको मूर्ति प्रामाणिक तथा उपलब्ध भएको छैन। यस गणेशको मूर्ति विषयक कला र प्रामाणिकताको महत्त्वलाई नजानेर गल्लीका अङ्ग ढङ्ग नमिलेका गणेशहरूको ठूलो भक्ति र श्रद्धाले पूजा गरिन्छ। किन्तु यस महत्त्वपूर्ण गणेशको शिरमा केवल एक भीमसेनपातीसम्म पनि चढाएको देखिदैन। त्यसै एक कुनामा पडिरहेको छ। यो अत्यन्त शोचनीय कुरा छ।

यसपछि चाकबहाल ढुङ्गेधारामुनि रहेको सूर्यको मूर्ति आउँछ। यो सप्तअश्ववाहन भएको रथारूढ सूर्यको मूर्ति तल पादपीठमा कुँदेको लेख अनुसार ज्योतिमल्लकै समयमा स्थापना भएको थियो। यो मूर्ति त्यसै पानी परी काई परेर मलीनावस्थामा रहेको छ। मूर्ति अर्धविष्णुसरस्वतीको शैलीमा नै अत्यन्त सुन्दर बनेको छ। यस मूर्तिको आकृति चाहि बनेपा स्थित सूर्यमूर्तिको समान रहेको छ। तर मूर्तिको पृष्ठशिलाको वरिपरि नवग्रहमध्येका सूर्यलाई छोडेर अरू आठग्रहरूका कलात्मक बुट्टेदार मूर्तिहरू माथि उल्लिखित अर्धविष्णुसरस्वतीको वरिपरि रहेको दशनारायणका मूर्तिहरू झैं आकर्षक ढङ्गमा राखिएका छन्।

उपर्युक्त पाटनमा उपलब्ध ज्योतिमल्लका समकालीन तीन मूर्तिहरूको कलात्मक वर्णनले यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि त्यस बेलाका पाटनका शिल्पकारहरु आफ्नो कलामा दिन प्रति दिनको मेहनत र अभ्यासले मूर्तिकलाको चरम सीमासम्म पुगिसकेका थिए। ती कलाकारहरूको उपर्युक्त मूर्तिहरूको

विषयमा विचार गर्दा मूर्तिशिलाको भूमिबाट अभीष्ट मूर्तिहरूको आकृति अगाडि अगाडि पुष्ट उठेको हुनु र सजीवताको विशेष विशेष कला अङ्ग अङ्गमा व्यक्त हुनु असाधारण कलाकारिताको परिचायक बनेको छ ।

ज्योतिमल्लको समयमा बनेका कान्तिपुर इलाकाका शिलामूर्तिहरूमध्ये स्वयम्भू स्थित चिन्तामणि लोकेश्वरको मूर्ति अति उत्कृष्ट बनेको छ । यो मूर्ति वि. सं. १४६५ मा स्थापना भएको थियो । यो करिब दुई हात गग्लो छ । कलाकारको यस चिन्तामणि लोकेश्वरको काल्पनिक मूर्ति तयार गरेर केवल सजीवतामा हुने ज्यानमात्र दिएनन् अपितु त्यस बेलाको सामाजिक जीवनको चित्रण समेत गरेका छन् । लोक परम्परा अनुसार यो देवता मनले चिताएको पूर्ति गर्ने भावमा सृष्टि भएको छ । उत्थितावस्थामा मनमोहक लचकनदार शरीरको स्थितिमा रहेको यो शिलामूर्ति मानौ मूर्ति कलाकी देवी झैं अत्यन्त सुन्दर तथा चित्ताकर्षक बनेको छ । यस मूर्तिमा रहेको कलात्मक सुन्दरताको तारीफ जति गरे पनि कमै हुन्छ । यसमा कुनै अतिशयोक्ति हुने छैन । शरीरको अङ्ग ढङ्ग मिल्नुको कारण सजीवताको द्योतक हुनु स्वाभावैको कुरा छ । तथा कलात्मक कालिगढीले परिपूर्ण हुनुको कारण मनमोहक लावण्यको केन्द्र बन्नु पनि स्वभावैको कुरा छ । त्यसमाथि पनि अनेक सुन्दर सुन्दर गहनाहरूको भरमार आवरणले सौन्दर्यको आभा द्विगुणित भएको छ । यस मूर्तिमा आभूषित गहनाहरूले त्यसबेलाको जनताको सामाजिक मनोवृत्तिलाई पूर्णतया स्पष्ट गरेका छन् । तथा त्यसवेलाको सभ्यतामूलक बेशभूषा आदिको अध्ययन गर्न पनि यो मूर्ति उपयुक्त बनेको छ । जस्तै–शिरमा रत्नादि जडित मध्यमल्लकालिक मुकुट, कानमा बलयाकारको कर्णाभरण, घांटीमा बहुमूल्य सुता, मुगाको माला, सुन चाँदिको सिक्री, तथा घुँडा घुडासम्म आउने मुगा र सिक्रीको संयुक्त माला, हातमा बाला र चुरा, पाखुरामा ठूलो बुट्टादार केयूर, खुट्टामा पनि केयूर जस्तै नुपूर तथा हातका मझौला र बूढी औंलालाई छोडेर अरू तीनै औंलाहरूमा रत्नादि जडित औंठिहरू विशेष गहनाको रूपमा देखाइएका छन् । चिन्तामणिको एक हातले एक रत्नादि जडित बालालाई समातेको छ, जुन उसको विशिष्ट ग्रहण मानिएको छ । तथा अर्को हातले रूखको हाङ्गाको रूपमा एक घेरा बनेको छ । रूखको हाङ्गाहरूमा लहरा लागेका छन् । लट-

रंम परेका ठूला ठूला पातहरूले मानौं लताकुञ्ज झैं बनेको छ । यो रूख विशेष गरेर चिन्तामणिकै ठूला प्रतिनिधित्वको रूपमा खडा भएको छ । तसर्थ हरेक पातहरूमा नाना प्रकारका सर्वाङ्गमा लाउने गहनाहरूको सुन्दर सुन्दर नमूनाहरू कुंदिएका छन् । चिन्तामणिको नाउं सार्थक गर्न निर्दिष्ट यो दृश्य अत्यन्त महत्त्वपूर्ण र दर्शनीय छ । यहाँ प्रदर्शित अनेक किसिमका गहनाहरूको अवलोकनले मानौं उसवेलाको सभ्यताको ढुकुटी भित्र नै पसेको जस्तो महशूश हुन्छ । यस मूर्तिमा लीन भएको सुन्दर बिशिष्ट शैलीको कला भन्दा मूर्तिको निर्माता कलाकार प्रति हाम्रो विशेष आदर अर्पित हुन स्वभावैको कुरा छ । किनभने मूर्तिकारले यस्तो अनौठा शैलीको मूर्ति निर्माण गर्नु कुनै साधारण कुरा होइन । यस्ता अपूर्व मूर्तिहरू विशेष गरी उच्च कलाकारहरूको हातबाट मात्र उद्भूत हुन सक्दछन् । ज्योतिमल्लको समयमा बनेका उपर्युक्त भक्तपुर र पाटनका मूर्तिमध्ये यस मूर्तिको कलाकारिता माथिको छ । मध्यमल्लकालिक मूर्तिकलाको गहनाहरूमा हुने जटिलता र शरीरमा हुने हृष्ट पुष्टपनको यसमा राम्ररी विकास भइसकेकोले यो मूर्ति पूर्णतया प्राचीन मूर्तिहरूको शैलीको अनुकरणवाट धेरै माथि पुगेको छ । यसलाई उसवेलाका कलाकारहरूको ठूलो विकासोन्मुख क्रान्तिकालको देन भने पनि हुन्छ । यस किसिम हामी ज्योतिमल्लको राज्यकालमा बनेका तीनै सहरका मूर्तिहरूको निरीक्षणले त्यस बेलाको समाजको कला प्रतिको अनुकरण कुन कक्षामा पुगिसकेको थियो भन्ने कुरा बुझ्न सक्दछौं । आज हामीहरूको समक्ष अतीत नेपाली सभ्यताको इतिहासको यिनै कलाका मूर्तरुप कृतिहरूले दिग्दर्शन गरिरहेका छन् ।

ज्योतिमल्लको देहावसान पछि यीनका दुई छोरा यक्षमल्ल र जीवमल्लको संयुक्त रूपमा राज्य चलेको थियो । पछि यक्षमल्लले सबै अधिकार आफ्नो हातमा लिए । यीनको समयमा राज्यको सीमाना दूर दूरसम्म फैलेको कुरा इतिहासमा लेखिएको छ तापनि कलाको दृष्टिले त्यसबेला बनेका मूर्तिहरू त्यत्तिको प्रशंसा गर्न योग्य छैनन् । तथापि मूर्तिकलाको इतिहासको क्रममा पाटन, कान्तिपुर र भक्तपुर तीनै शहरहरूमा बनेका दुईचार मूर्तिहरूको तल वर्णन गरिन्छ ।

तीनै शहरका मूर्तिहरूमध्ये कान्तिपुरको विष्णुको मूर्ति सबभन्दा

पहिले यहाँ विशेष उल्लेखनीय छ । यो वि. सं. १५०० मा बनेको थियो । यसको लम्बाई एक हातको मात्र छ । सुन्दरता र उत्कृष्ट कलाको दृष्टिले यो मूर्ति यक्षमल्लको समयमा बनेका तीनै शहरका मूर्तिहरूमध्ये अग्रगण्य छ । यो मूर्ति मल्लकालिक भए तापनि लिच्छविकालको अर्धशैरीश्वरको शैली यसमा देखिएको छ । यसकारण पुरानो र नयाँ प्रवाहमा बनेको यो मूर्ति मिश्रित रूपमा हिसि परेको छ मूर्तिको वरिपरि अण्डाकारमा रहेको कलात्मक ज्वाला विशेष गरेर सुन्दर रहेको छ । यो मूर्ति सानै भए तापनि कलाकारले यसमा आफ्नो अभ्यस्त कला कौशललाई देखाएको छ । कलाको नाउंले पुकारिने सुन्दरता र आकर्षक कालिगढीले भरिएको यो मूर्ति कान्तिपुरे कलाकारहरूको इतिहासमा सन्देहास्पद कृतिको रूपमा आएको छ । किनभने यसै समयमा बनेका अन्तका मूर्तिहरू यति सुन्दर बनेका छैनन् । एक सूर्यको मूर्ति टेबहालमा रहको छ । यो सूर्यको मूर्ति पनि यक्षमल्लकै समयमा बनेको थियो । तर यसमा कुनै तस्तो प्रशंसनीय कला छैन । उपर्युक्त खाबहालको मूर्तिमा र यसमा कलाको बिचारले आकाश जमीनको अन्तर छ । यद्यपि यो सूर्यको मूर्ति पूर्वोक्त जोतिमल्लको सूर्यमूर्तिकै अनुकरणमा बनेको छ, तर सुग्घरपन र आकर्षक कलाले बञ्चित भएको छ । मूर्तिको निर्माण ज्यादै भद्दा बनेको छ । यस मूर्तिको अवलोकनले त कान्तिपुरका कलाकारको शैशवावस्थालाई दर्शाउँछ । तर विष्णुको मूर्ति हेर्दा यसको बिपरीत दशा दृष्टिगोचर हुन्छ।

भक्तपुरमा पाइने यक्षमल्लका समकालीन मूर्तिहरूमध्ये शिद्धपोखरी स्थित सूर्यिको मूर्ति विशेष दर्शनीय बनेको छ। यो मूर्ति १५१६ वि. सं. मा बनेको थियो । यो करीब १।। हात लामो छ । हेर्दा जटिल र भद्दा भए तापनि राम्रै छ । माथि उल्लिखित अर्धविष्णुसरस्वतिहरूको मूर्ति झैं यो मूर्ति पनि मूर्तिशिलाको पृष्ठभूमिबाट अगाडि उठेको छ । त्यत्तिको सुघ्घरपन र सूक्ष्मता नदेखिए तापनि मूर्तिको संयोजनमा मूर्तिकला सम्बन्धी हिसाबलाई पूर्णतया ध्यानमा राखेर बनाइएकोले यो सूर्यको मूर्ति समय र स्थान अनुसारको कलाले त्यत्तिको पर गएको छैन । मध्यमल्लकालिक मूर्तिकलामा हुने गहनाहरूको भद्दापनले र हृष्टपुष्ट शरीरको आयोजनले यसमा पूर्णतया आफ्नो स्थान पाइसकेको छ । तथा भक्तपुरे कलाकारहरूको बिशिष्ट स्थानीय

छायाँ पर्नुको कारण आनन्ददेवको समयमा बनेको गरूडको मूर्तिमा झैं यसमा पनि लंवाकारको चेहरा बनेको छ, जुन विशेष ध्यान दिन योग्य छ। यो मूर्ति पाटनको सूर्यको शैलीमानै बनेको छ यद्यपि यसमा सूक्ष्मता र सजीवताको कला आउन सकेको छैन । तसर्थ यस मूर्तिको वरिपरि पनि षोडश साना साना सूर्यका बुट्टेदार मूर्तिहरू कलात्मक जटिलताको आधारमा बनेका छन् । यस कुराबाट यो स्पष्ट हुन्छ कि कलाकारले अर्काको सुन्दरतामा आकृष्ट भएर त्यसैको अनुकरण गरे तापनि त्यसमा कुनै–न–कुनै, युक्तिसंगत होस् या नहोस्, आफ्नो बुद्धिले दिएको विशेषता राखेरै छोड्छ । यसैको परिणामस्वरूप नेपालमा अनेक किसिमका सूर्य, विष्णु, शिव आदिका मूर्तिहरूको ध्यानमा विशेष अङ्ग समान भए तापनि अनेक विशिष्ट तत्वले युक्त भएका देखिन्छन् । यसैलाई कलाकारको आफ्नो अमर कृतित्व भनिन्छ ।

यक्षमल्लको समयमा पाटनमा बनेका मूर्तिहरूमध्ये चाकबहाल अगाडिको ढुङ्गे धाराको भित्तामा खोपामा टाँसिएको चतुर्भुज विष्णुको मूर्ति आउंछ। यो मूर्ति वि. सं. १४८६ मा स्थापना भएको थियो । अत यक्षमल्लको समयमा वनेका भक्तपुर पाटन र कान्तिपुरका मूर्तिहरू मध्ये यही मूर्ति पुरानो छ । यो मूर्ति खूद शिल्पकारहरूले नै स्थापना गरेका थिए । यसकारण यस मूर्तिको अभिलेखमा शिल्पकार जयसिंहको नाउं उल्लेख भएको छ । नेपाली मूर्तिकारहरूको प्रामाणिक सूचीमा जयसिंहको नाउं तेस्रो हो। मूर्तिकलाको दृष्टिले माथि पुगेको पाटनमा जयसिंहको नाउं अमर छ । यसको ज्ञानले हामीलाई नेपाली मूर्तिकारहरूको इतिहासमा एक ठूलो अभाव पूर्ति भएको छ तथा पाटनिया कलाकारहरूको साधनालाई बुझ्न जयसिंहको कृति अत्यन्त महत्वपूर्ण छ । जस्तै शंखचक्रादि आयुधहरू लिएको करीव १ हात जति लामो विष्णुको मूर्ति यहाँ भन्दा पहिले नदेखिएको वनमाला मोटोमोटो भद्दा किसिमको गहनाहरूले पूर्णतया समयको द्योतक बनिसकेको छ । तथा शरीर पनि मोटो हुनुको कारण डल्लो देखिन थालेको छ । तर जयसिंहले विष्णुको वरिपरि तथा तलका दुवै हातको आधारमा कुलक कलात्मक बुट्टाहरू दिएर विष्णुको आभालाई बढाएको छ । यी बुट्टाहरू प्राचीन ढुङ्गेधाराहरूमा दिइने किसिमका छन् । तर ढुङ्गाक

पत्थरमा कुँदिएको रामायणको कथा-दृश्य

कमसलपनले यस मूर्तिमा दिइएको पालिस उडिसकेको छ र सूक्ष्मता लोप भइसकेको छ । तर कलाकारको निपुणता र विशेषता रहनुको कारण सुन्दरता विद्यमानै छ । कमलोपरि उभिएको बिष्णुको शिरोभागमा एक छत्रको ग्रावरण दिएर कलाकारले ग्राफ्नो ग्रर्को विशेषता देखाएको छ । तर उत्कृष्ट कलाको दृष्टिले यो मूर्ति त्यत्तिको उच्चकोटिको छैन । तथापि जयसिंहको ग्राफ्नो मौलिकता रहेको यो मूर्ति विशेष महत्त्वपूर्ण छ ।

यक्षमल्लको समयमा बनेको पाटनको एक ग्रर्को मूर्तिको पनि यहाँ वर्णन गर्नु उचित देखिन्छ । पाटन च्यासल टोलमा एक बुद्ध चैत्य छ । यो चैत्य ग्रत्यन्त कलापूर्ण प्राचीन बिष्णुको मूर्तिहरूले भरिएको च्यासल टोलको ढुङ्गे धारामुनि रहेको छ। त्यसै चैत्यको चारै दिशाहरूमा सानासाना बुद्धका मूर्तिहरू जडिएका छन् । दुर्भाग्यवश चारै दिशाका मूर्तिहरूमध्ये केवल पूर्व र दक्षिण दिशाका मूर्तिहरूमात्र ग्रवशिष्ट रहेका छन् । यी बुद्धहरूको पादपीठमा स्पष्टतया निर्माणकाल कुंदिएको छ । तर दुवै बाँकि रहेका बुद्ध प्रतिमाका साल र मितिहरू भिन्ना भिन्नै किसिमका छन् । यसबाट स्पष्ट छ कि यी बुद्ध मूर्तिहरू बिग्रनुको कारण त्यस चैत्यमा पछि पछि फेरि स्थापना गरिएको हुनुपर्छ । यी दुवै मूर्तिहरूमध्ये एक प्रतिमा यक्षमल्लको समयमा बनेको छ । ग्रर्थात् १५१३ वि. सं. मा यसको स्थापना भएको थियो । यो मूर्ति मैत्रये बुद्धको ध्यानमा छ । मूर्ति ज्यादै सानो भए तापनि भावपूर्ण र कलापूर्ण हुनुको कारण उच्चकलाकारले नै बनाएको हुनुपर्छ । तर यसको ढुङ्गा ग्रसल छैन । यस बुद्ध मूर्तिको पृष्ठभूमिमा दिएको कलात्मक बुट्टा केवल साधारण नभई वास्तुविद्या ग्रन्तरगतका भवनहरूको द्वारको रूपमा छ जुन ठाउंमा पर्नुको कारण हिसी परेको छ । यस किसिम यक्षमल्लको समयमा कलाकारहरूले त्यतिको प्रोत्साहन नपाएका जस्ता मूर्तिहरू देखिएका छन् । ग्रर्थात् ज्योतिमल्लको समयमा जस्तो भव्य कलाकृतिहरू यस बेला बन्न सकेका छैनन् ।

१४८५ देखि १५३८ वि. सं. सम्मको यक्षमल्लको राज्यकाल समाप्त भएपछि उनका छोराहरूको संयुक्त शासनकाल ग्रारम्भ हुन्छ । यो संयुक्त शासनकाल छोटो ग्रवधिको भए पनि यस संयुक्त कालमा बनेका दुई चार भक्तपुरका कलाकारहरूको मूर्तिहरू देखिएका छन् । तीनमध्ये भीमधारा-

मूनि रहेका करीब १।। हात अग्लो विष्णुको मूर्ति र पञ्चायनघाट स्थिति अर्धविष्णु सरस्वतीको कवरी २ हात जति अग्लो मूर्ति विशेष दर्शनीय छन् । यी दुवै मूर्तिहरूमा एक समानको कालात्मक शैलीले स्थान पाएको छ । भक्तपुरका असफल तथा अकुशल कलाकारहरूको प्रतीक स्वरूप यस मूर्तिमा देखिएको लामो चेहरा र लावण्यरहित मूर्तिको कटाई राम्ररी स्पष्ट भएको छ । तर विष्णुको मूर्ति भन्दा अर्धविष्णु सरस्वतीको मूर्ति आङ्गिक दृटिकोणले राम्रो बनेको छ । कान्तिपुर र पाटनको अपेक्षा भक्त-पुर कलाको दृष्टिले पछि परको कुरालाई यस मूर्तिले झन् पुष्टि गरेको छ। यहाँ पछि नेपाली मूर्तिकलाको विकासक्रम केही समयका लागि खण्डित भएको छ। अर्थात यस वेला बनेका मूर्तिहरूको अभाव छ ।

यक्षमल्लको छोराहरूमा आपसी फुटको कारण नेपाल उपत्यकाका तीनै सहर कान्तिपुर, ललितपुर, र भक्तपुर राजनैतिक दृष्टिकोणले तीन टुक्रा वनी त्यहाँ भिन्नाभिन्नै स्वतन्त्र राज्य खडा भएका थिए । त्यसमध्ये कान्तिपुर रत्नमल्लको हातमा, भक्तपुर रायमल्लको अधिकारमा तथा पाटन त्यहाँका महापात्रहरूको कब्जामा थियो । यस प्रकार हामी यक्षमल्लको निधनपछि उपत्यका भित्रका राज्य टुक्रिएको पाउंदछौं । यसरी टुक्रिएको राज्य पृथ्वीनारायण शाहको उदय नभएसम्म रह्यो । यहाँ मूर्तिकलाको दृष्टिले बिचार गर्दा तीनै शहरका राजाहरूको प्रेरणा र प्रतिस्पर्धाले विकसित भएका नेपाली कलाकारहरूको विशिष्ट कलाकृतिहरूबाट परिचित हुन कान्तिपुर, पाटन र भक्तपुर तीनै राज्यलाई अलग्ग अलग्ग छुट्याई ऐतिहासिक मूर्तिहरूको भिन्नाभिन्नै ऐतिहासिक प्रकरणमा वर्णन गर्नु उचित देखिएकोले मध्यमल्लकालिक यक्षमल्ल पछिको मूर्तिकलाको विकासक्रम-लाई तीन राज्यको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा बर्णन गरिएको छ ।

ललितपुरको मूर्तिकला

यक्षमल्लका छोराहरूमा आफसी फुटको कारण काठमाडौं खाल्डो तीन टुक्रा बन्यो । तीनमध्ये पाटन महापात्रहरूको हातमा थियो । यी महापात्रका चार पाँच पुस्ता सम्मले पाटन राज्य चलाए । तिन मध्ये अन्तिम राजा पुरन्दर थिए । नेपालको इतिहासमा आजसम्म जयसिंह आदि महापात्रहरूको विषयमा कुनै महत्त्वपूर्ण घटनाहरूको अनुसन्धान हुन सकेको छैन, यद्यपि इतिहास संशोधन मण्डलले केही खोजी गरेको छ । करीब सय वर्षसम्मको राज्यकालभित्र पाटनमा के के राजनैतिक घटनाहरू भए, यस विषयमा कुनै कुरा थाहा हुन सकेको छैन । यो ठूलो खेदको विषय छ । मूर्तिकलाको दृष्टिले बिचारगर्दा पनि केवल पुरन्दरले स्थापना गरेको एक बिष्णुको मूर्ति बाहेक यस समयमा बनेका अरू कुनै चाखलाग्दा मूर्तिहरू दृष्टिगोचर हुन सकेका छैनन् । यसकारण त्यस बेलाको वातावरणमा कुनै नराम्रो दैवी अथवा मानवीय घटना परेको जस्तो बुझिन्छ । यस विषयमा भविष्यको गम्भीर अनुसन्धानले मात्र सत्यको प्रकाश हुनेछ ।

जयसिंहको पुस्तामा उत्तराधिकारीहरूको नाम क्रमशः कीर्तिसिंह, कुसुमसिंह र पुरन्दर देखिएका छन् । पुरन्दरको राज्यकालमा काठमाडौंका राजा शिवसिंहले पाटनमा आक्रमण गरेका थिए, जुन आक्रमणमा पुरन्दरको हार भएको थियो । यिनै पुरन्दरको समयमा निर्माण भएको एक विष्णुको मन्दिर पाटन दरवारको देगुतले सामुन्ने अद्यावधि सुरक्षितावस्थामा रहेको छ । यो मन्दिर मूर्तिकलाको दृष्टिले अत्यन्त महत्वपूर्ण छ । १६२२ वि. सं. मा यसको स्थापना भएको थियो । यस मन्दिरभित्र जुन शिलामय विष्णुको चतुर्मुखी मूर्ति छ, त्यो अतीव दर्शनीय छ । यसमा शिवलिङ्गमा झैं चारै

दिशातिर चार विष्णुको रूप दिइएका छन् । चतुर्भुज चारै विष्णु उत्थिता-वस्थामा रहेका छन् । तिनमध्ये पूर्वतिर फर्केको बासुदेव, दक्षिण फर्केको संकर्षण, पश्चिम फर्केको प्रद्युम्न र उत्तर फर्केको अनिरूद्र मानिएको छ । तथा बीचमा चैत्यहरूमा बैलोचनको अदृश्यरूप लीन भए झैं अदृश्य नारा-यणको स्वरूप मानिएको छ । शंख, चक्र, गदा, पद्म लिएका पञ्चतत्व स्व-रुपका यी विष्णुका मूर्तिहरू करीब जलहरीमाथि दुई हात जति अग्लो बनेका छन् । यस मूर्तिमा सूक्ष्म कालिगढी नदेखिए तापनि मूर्तिको अनौठा-पनको सृजनाले जनताको मन आकृष्ट हुनु स्वभावैको कुरा छ । यही शैलीमा एक मूर्ति यक्षमल्लको समयमा पनि बनेको थियो, जुन हाल भक्तपुरको तुलाछें टोलमा जनताको फोहरमैला थुपार्ने ठाउँमा पडिरहेको छ । यस प्रकारका चारै दिशाहरूमा एकै संप्रदायका मूर्तिहरू प्रदर्शन गर्ने कला नयाँ होइन । लिच्छविकाल देखि यस शैलीमा बौद्ध, शैव, वैष्णव आदि बिभिन्न धार्मिक संप्रदायका देवताहरू बनेका देखिन्छन् । जस्तै, चतुर्मुखी पशुपतिनाथको मूर्ति, ढोकावहालको बुद्धमय चैत्य आदि । तथापि ललितपुरका राजा पुरन्दरको धर्मेच्छाको फल स्वरूप यो बिष्णुको पञ्चतत्वस्वरूप मूर्तिस्थापना भएको छ । यसबाट लगभग एक शव्दावलीसम्म अन्धकारमा रहेको ललितपुरको मूर्तिकला पूर्णतया प्रकाशमा आएको छ । किनभने यहाँ न एक बिष्णुको मूर्तिको मात्र कुरा छ, यसको अतिरिक्त मन्दिरभरी अनगिन्ती काठका मूर्तिहरू ठाउँ ठाउँमा छन्, जुन मूर्तिहरू वास्तुकला अन्तर्गतका भए तापनि अङ्ग ढङ्ग मिलेका छन् । तथा सजीवताको आत्मा भावनामय भावहरू पनि ती मूर्तिहरूमा मौजुद भएकोले पुरन्दरको समयको मूर्तिकलाको बिषयमा राम्ररी ज्ञान गर्न अनुकूल बन्नु स्वभावैको कुरा छ ।

यहाँ पछि हामीहरूको समक्ष मूर्तिकलाको विषयमा अध्ययन गर्ने सिल-सिलेवार क्रममा प्रामाणिक साधनहरू प्राय उपलब्ध भएका छन्, जसको निरीक्षणले स्थितिमल्लको समय देखि एक नयाँ शैली र परिपाटीमा विकसित भएको नेपाली मूर्तिकला पाटन एक स्वतन्त्र राज्य भएदेखि एक शताब्दी-सम्मको अन्धकारमा बिलीन भए तापनि पुनश्च जागृत भएर, आफ्नो परम्परागत लक्ष्यतिर ठूलो उत्साह र प्रेरणाले लम्केको जस्तो प्रतीत हुन्छ ।

यसको स्पष्टीकरण क्रमशः तल वर्णन हुने मूर्तिकलाको अध्ययनबाट हुने छ ।

काठमाडौंबाट भएको आक्रमणमा ललितपुरको पराजय पछि पुरन्दरको ठाउँमा कान्तिपुरका राजा शिवसिंहको एकाधिपत्य चलेको कुरा इतिहासमा लेखिएको छ । शिवसिंहले ललितपुरमा राजकाज चलाउनका लागि आफ्नो प्रतिनिधिको रूपमा छोरा हरिहरसिंहलाई नियुक्त गरेका थिए । शिवसिंहको समयमा पाटनमा एक नयाँ शैलीमा मूर्तिमय मन्दिरको निर्माण भएको थियो । यो मन्दिर महाबौद्ध मन्दिरको नामले जगत्प्रसिद्ध छ । यस मन्दिरको वास्तुकला पनि पूर्णतया नौलो रूपको र पुरन्दरको बिष्णु-मन्दिरको वास्तुविद्यादेखि भिन्नै किसिमको छ । वास्तुविद्याको यहाँ सम्बन्ध छैन । केवल यहाँ मूर्तिकला विषयका बार्ताको मात्र चर्चा गरिन्छ । यस मन्दिर भित्र ध्यानासनमा रहेका चार दिशाका बुद्ध प्रतिमाहरू र अरू दुई चार शिला मूर्तिहरूको अतिरिक्त प्राय सबै अरू साना–ठूला मूर्तिहरू मृत्तिकामय छन् । मूर्तिकलाको इतिहासमा यहीं सर्वप्रथम हामी माटाका मूर्तिहरू देख्न पाउंछौं । यो महाबौद्धको मन्दिर १६५७ वि. सं. मा बनेको थियो । यस मन्दिरको यत्रतत्र सर्वत्र माटाका मूर्तिहरू जडिएका भव्य दृश्य-लाई हेर्दा जुनसुकै सहृदयको हृदयमा पनि यही भावना पैदा हुन्छ कि नेपाली कलाकारलाई यदि प्रोत्साहन मिलेको खण्डमा कुनै पनि कलात्मक ज्ञानमा तिनीहरू कम हुनेछैनन् । यहाँ भन्दा प्रातः कालमा हामीले केवल ढुङ्गा र काठका मूर्तिहरू मात्र हेऱ्यौं, माटाका आधारमा बनेका मूर्तिहरू हेर्न पाएका थिएनौं । किन्तु यस महाबौद्धमा स्थापित माटाका मूर्तिहरू देख्न पाउंदा कला विवेचकहरूको मनमा एक प्रकारको नयाँ उमङ्गको लहर उठ्नु स्वभावैको कुरा छ । काठ र शिलाका मूर्तिहरू काट्दा जुन कठिनाई कलाकारहरूलाई हुन्छ त्यो दुःख अवश्यमेव माटाका मूर्तिहरू बनाउंदा हुँदैन । माटो नरम भएकोले मूर्तिकारलाई जुनसुकै मूर्ति बनाउन पनि सजिलो पर्दछ । यसमा शंका छैन । किन्तु यही मृदुगुणको कारण माटाका मूर्तिहरू स्थायी हुन सक्दैनन्, चाँडै नाश भएर जाने हुन्छन् । सानो सानो चोटपटकमा भङ्ग हुने हुन्छ । यही शीघ्र नश्वर अवगुणको कारण माटाका मूर्तिहरू बना-उन सजिलो भए तापनि कम बन्दछन् । किन्तु यस महाबौद्ध स्थित माटाका

मूर्तिहरू हेर्दा माथि उल्लिखित कुराको अपवाद स्वरूप एक नयाँ कुरा नेपाली कलाकारहरूले सुधार गरेको देखिन्छ । किनभने ती माटाका मूर्तिहरू ढुङ्गा जस्तै सारो र श्लक्ष्ण रूपमा बनेका छन् । अर्थात् तिनलाई आगोमा पोलेर ढुङ्गा जस्तै सारो र मजबूत पारिएको छ। घर बनाउन जुन किसिमका मजबूत इंटहरू उहिले हाम्रो नेपालमा बन्दथे । त्यसैको आधारमा उपर्युक्त मूर्तिहरू पनि मजबूत बनेका छन् । यो एउटा ठूलो आबिष्कार हो भने पनि हुन्छ । यस किसिमका मूर्तिहरूको निर्माणले नेपाली मूर्तिकलाको इतिहासमा एक नयाँ अध्याय शुरू भएको छ । पछि गएर यस प्रकार आगोमा पोली बनाइने माटाका मूर्तिहरू प्रशस्त मात्रामा बिकसित भएका देखिन्छन् । महाबौद्धको मन्दिरमा ठाउँ ठाउँमा जडिएको अनगिन्ती मूर्तिहरू मध्ये अक्षोभ्य, वैलोचन, रत्नसम्भव अमोघसिद्धि, अभिताभ अचर, सूर्य, चन्द्र, चतुर्तिदकपाल लोकेश्वर, बोधिसत्व आदि प्राधान्यतया दर्शाएइका छन् । यी सबै मूर्तिहरू सुन्दर बनेका छन् । यद्यपि यी मूर्तिहरूमा कलाकारको सूक्ष्म कालिगढी देखिएको छैन तथापि नयाँ शैली र नयाँ ढांचाका मूर्तिकलाको अभ्युदय भएकोले त्यसले जन समाजमा कौतूहल पैदा गरिदिएको छ । यस मूर्तिमय मन्दिरको निर्माणमा कलाकारहरूले जुन प्रवीणता देखाएका छन् । त्यो सारै प्रशंसनीय छ । सारा ईंट ईंटका मूर्तिलाई कलात्मक बुट्टाहरूमा ढालेर यसरी मन्दिरको रूपमा खडा गर्नु गणितसिद्ध उच्चकोटिको ज्ञान हो । यसमा कलाकारहरूले जति परिश्रम र मेहनत गरेका छन् त्यसको फल आज ती बितेको कलाकारहरू र संस्थापकमा मात्र सीमित नभई नेपाली मात्रको परिवारमा वितरण भएको छ । त्यसबाट यस मूर्तिमय मन्दिरको अस्तित्व रहेसम्म प्रत्येक नेपालीको गौरवको पताका बिश्वको मञ्चमा फर्फराउने छ । यस महाबौद्धको मन्दिर संगै एक अर्को सानो मन्दिर पनि यही शैलीमा बनेको छ । यस मन्दिरको चारै दिशाहरूमा क्रमशः मायादेवी, बुद्ध अचर र सरस्वतीका मूर्तिहरू स्थूलरूपमा दिइएका छन् । तथा अरू सारा ईंटहरूमा अनेक बौद्ध देवताहरू र कलात्मक बुट्टाहरू दिइएका छन् । स्थूलरूपका मूर्तिहरू मध्ये मायादेवीको मूर्ति अति हृदयाकर्षक बनेको छ । किनभने मायादेवीको व्यक्तित्वको परिचाएका लागि जुन एक सिद्धार्थ जन्मनलागेको बखतको आम्राबृक्ष मूनिको रूप साहित्यकारहरूले कल्पना

गरेको छ, ठीक त्यसै भावमा उपर्युक्त मायादेवीको मूर्ति पनि बनेको छ। यस प्रकार महाबौद्ध मन्दिर स्थित मूर्तिहरू एक नयाँ शैलीको आधार–द्रव्यमा विकसित भएका छन्। त्यस मन्दिर स्थित सम्पूर्ण मूर्तिहरूको वर्णन यस ग्रन्थको परिधिबाट बाहिरको विषय छ। अतः उपर्युक्त संक्षिप्त वर्णनबाट यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि शिवसिंहको समय पाटनका कलाकारहरूले जुन नयाँ शैलीको आधारमा द्रव्यमा मूर्तिकलालाई प्रस्तुत गरेका छन्, यो दर्शनीय र विचारणीय छ।

हरिहरसिंहको छोरा सिद्धिनरसिंहको राज्यारोहण १६७७ वि. सं. तिर भएको थियो। यिनी कान्तिपुरका राजा प्रतापमल्लको समकालीन राजा हुन्। नेपालको मल्लकालको इतिहासमा प्रतापमल्लको जुन नाम र कीर्ति छ त्यस्तै ललितपुरका राजा सिद्धिनरसिंहको यश र प्रतिष्ठा पनि कम छैन। यिनीहरूको समयमा परस्परको प्रतिस्पर्धामा कलाको दृष्टिले जुन उन्नति भएको थियो, त्यो नेपाली कलाको इतिहासमा स्वर्णाक्षरले अंकित गर्न योग्य छ। आज कान्तिपुर र पाटनमा यिनीहरूको समयमा बनेका जुन कलात्मक बस्तुहरू नेपालको गौरवको प्रतीक स्वरूप रहेको छन्, तिनै कलाकृतिहरूको अस्तित्वमा नेपाली कलाको ज्यान रहेको छ। सिद्धिनरसिंहको समयमा बनेका घर, मन्दिर धाराहरूमा रहेका अनेक जटिल दार्शनिक भावनाहरूले ओतप्रोत भएका भव्य तथा सुन्दर मूर्तिहरू ललितपुरमा अनगिन्ती छन्। धर्मातमा सिद्धिनरसिंहको समयमा बनेका अनगिन्ती देवी देवताहरूका मूर्ति, घर मन्दिरहरू मध्ये यहाँ केही कलापूर्ण कृतिहरूको मात्र चर्चा गरिन्छ। ती कलाकृतिहरू मध्ये पाटनको कृष्ण मन्दिर भित्र रहेको अलाख मूर्तिहरू, सुन्दरीचोक स्थित धाराको वरिपरि रहेका शिलाका थुप्रा मूर्तिहरू, तथा कृष्ण मन्दिर अगाडि रहेको शिवको मन्दिरमा सजाइएका अनगिन्ती काठका मूर्तिहरू विशेष गरेर दर्शनीय छन्।

मूर्तिमय कृष्ण मन्दिर पाटन मंगलबजारको दरबार अगाडि रहेको छ। सम्पूर्ण ढुङ्गै ढुङ्गामा जडान भएको यो कृष्ण मन्दिर धर्मातमा राजा सिद्धिनरसिंहले १६९३ वि. सं. मा स्थापना गरेका थिए। यस मन्दिरभित्र उसबेलाको मूर्ति कलाको मानौ संसार नै खडा भएको छ। यस मन्दिरको ठाउँ ठाउँमा यति मूर्तिहरू कुंदिएका छन्, जुन गनेर साध्य नै छैन। राजा सिद्धिनरसिंहको

उदारताको प्रतीक जुनकिसिमले यसको निर्माण भएको छ, त्यो आज नेपाली कलाकारहरूको गौरवको गाथा समान गाइने तथा स्तुति गर्ने विषय बनको छ। यस ढुङ्गै ढुङ्गाले मात्र बनेको, एक्काईस गजूर भएको नयाँ शैलीको कृष्ण मन्दिर आज नेपाली कालिगढहरूको आदर्शको चिन्ह स्वरूप ललितपुरको मुटुमा खडा भइरहेको छ। यस मूर्तिमय मन्दिरको निर्माण गर्ने कलाकारहरू पञ्चतत्वमा विलीन भई के के प्राकृतिक रूपमा परिवर्तन भइसकेका होलान्। तर ती कलाकारहरूको व्यक्तित्वलाई अमर गर्ने कला यस मन्दिरमा जीवितै रहेको छ। यस मन्दिर भित्र कुँदिएका रामायण, महाभारत तथा दशावतार विष्णुका कथानक मूर्तिहरूमा ती सब नेपाली कलाकारहरूको अन्तरात्मा प्रतिबिंबित भएका छन्। यसो भन्नुमा कुनै अतिशयोक्ति हुने छैन।

यस मन्दिरमा कुँदिएका मूर्तिहरू मध्ये सबभन्दा पहिले हाम्रो समक्ष जगको केही उकालो चढेर प्रथम कक्षामा पुगेपछि रामचन्द्रको जीवनका मुख्य मुख्य घटनाहरू कुँदिएको हामी पाउंदछौ। यी चित्रमय कथानक मूर्तिहरूको तल क्रमशः वर्णन दिइएका छन्। ती मुख्य कथानक मूर्तिहरू मध्ये मनुष्यमा कस्तो किसिमको आचार तथा शीलस्वभाव हुनु पर्दछ, दाजु-भाईमा भातृस्नेह कस्तो हुन्छ, स्त्रीहरूले पतिको सेवा कसरी गर्नु पर्दछ, दुष्टहरूको स्वभाव कस्तो हुन्छन्, दुष्टहरूप्रति कस्तो किसिमको व्यवहार हुनु पर्दछ, तथा मनुष्यको जीवनमा कुम्हालेको चक्र झैं घुमिरहने सुख र दुःखको कसरी धैर्यले सामना गर्नु पर्दछ, इत्यादि समाजिक भावका घटनाहरू वाल्मिकी रामायणको आधारमा कुँदिएका छन्। यी चित्रमय मूर्तिहरू यति मार्मिक र हृदयाकर्षक बनेका छन् यिनका दर्शकहरूको हृदयमा स्वत केही क्षणको लागि आश्चर्यले युक्त भावना पैदा हुन्छ, मुख मण्डलमा गंभीर चिन्तनशील भावको आकृति सृष्टि हुन्छ अनि रसास्वाद गर्ने ज्ञानतन्तुको प्रवोधनले मुस्कुराहट लिएको चेहरा प्रकट हुन्छ। यद्यपि यी कुँदिएका मूर्तिहरू साना साना रूपमा छन् तथापि सूक्ष्मकलाको आवश्यकताबाट मुक्त भएका छन्। अर्थात् समतल भित्ताको पृष्ठभूमिमा चित्रको रूपमा कुँदिएको कारण मूर्तिहरूमा हुनु पर्ने गोलाइपन त्यत्तिको प्राकृतिक अनुपातमा आउन सकेको छैन। किन्तु चतुर शिल्पीको हातबाट कोरिनुको कारण सारा मूर्तिहरू रामायणमा वर्णित साहित्यको भावना हुवहु उत्रेका छन्। यही यिनको

विशेषता हो ।

यहाँबाट द्वितीय कक्षामा पुगे पछि राधा रूक्मिणीको र आफ्नो बाँसुरीको धुनमा व्यस्त भएको कृष्णसहित विष्णुको दशावतारका मूर्तिहरू स्थूलरूपमा दृष्टि गोचर हुन्छन् । कालो तथा सारो ढुङ्गामा बनेका राधा-रूक्मिणी र कृष्णको मूर्ति हेर्दा मानौ श्यामवर्ण कृष्णको कृष्णै रंगले साक्षात् प्रत्यक्ष भएको जस्तो मनमा आशंका हुन्छ । उसबेला हरदेवताहरू आफ्नो एक लाक्षणिक विशेषताले मूर्तरूप बनेका हुन्थे । त्यसैको आधारमा कृष्णको मूर्ति बनाउनु पर्दा मूर्तिमा जुनसुकै जातीय आकृति झल्के तापनि हातमा बाँसुरी लिई बजाउन लागेको भाव व्यक्त हुनु पर्दछ । साथै कतै कतै रूक्मिणी र राधा पनि संगै बासुरीको धुनमा नाच्न लागेको हुनुपर्दछ । उहिलेको परम्परा अनुसार मुखाकृतिमा समानता आउनु आवश्यक पर्दैन, केवल शास्त्र समेत परम्परागत भाव मिले पुग्छ । अतएव कृष्ण मन्दिरको द्वितीय कक्षामा रहेको कृष्णको मूर्ति पनि यही स्थितिमा छ । कलाकारले यस मूर्तिमा गति दिन आफ्नो कलाद्वारा धेरै प्रयास गरे तापनि कलाकार सफल भएको देखिंदैन । अर्थात भन्नुको तात्पर्य यो हो कि मूर्ति सुन्दर भएतापनि त्यसमा त्यत्तिको लालित्य आउन सकेको छैन, जुन लालित्य हामी काठमाडौं हनुमान-ढोकाभित्र रहेको कालीय–दमनको कृष्णको मूर्तिमा पाउंदछौं । तर ललितपुरे स्त्रीहरूको बेशभूषाको छायाँ पर्नुको कारण कृष्णको मूर्ति भन्दा लक्ष्मी र सरस्वतीको रूपमा कल्पना गरिएका राधा र रूक्मिणीका मूर्तिहरू विशेष हिसी परेका छन् । यी मूर्तिहरूको अतिरिक्त बाहिर रहेका दशावतारका मूर्तिहरू मध्ये मत्स्यावतार, कच्छपावतार, बराहावतार, नृसिंहावतार र सीतासहित राम, बलराम, परशुराम, बामन , बुद्ध र घोडामाथि रहेका कलिङ्गी चारै दिशाहरूमा यथास्थान जडिएका छन् । यी मूर्तिहरू मध्ये कलङ्किको मूर्ति र बुद्धको मूर्ति अरू मूर्ति हरू भन्दा कलाको दृष्टिले केही माथि पुगेका छन् । अरू बांकि मूर्तिहरू भावपूर्ण भए तापनि सुक्ष्म कलाको र जटिल कालिगढीको अभावले त्यत्तिको आकर्षक बनेका छैनन् । यी स्थूलरूपका मूर्तिहरूको अतिरिक्त तल कुँदिएका रामायणको कथानक चित्रमय मूर्तिहरू झैं भित्ताहरूमा महाभारतका मुख्य मुख्य घटनाहरू अति आकर्षक भावनामा कुँदिएका छन् । त्यसमध्ये युधिष्ठिरको

धर्मपरायणता, भीमसेनको अदम्यबलको चमत्कार, अर्जुनको शस्त्रनिपुणता, कृष्णको चातुर्य, दुर्योधनको कूटनीति तथा द्रौपदिको अटल स्त्रीधर्म आदि सामाजिक तथा राजनैतिक भावनामूलक मूर्तिहरू विशेष उल्लेखनीय छन्। यस मूर्तिमय कृष्ण मन्दिरको निर्माणले सिद्धिनरसिंहको नाउं सदाका लागि अमर बनेको छ। त्यस्तै कलाकारको हातबाट भएको त्यो महत्त्वपूर्ण काम युगयुगसम्म बच्चा बच्चाको हृदयमा छायाँ समान अंकित भइरहेको छ। यही स्थायी गुणको कारण आज संसारमा कलाको त्यो सन्मान र आदर्श छ जसमा मानवसमाजको संस्कृतिको मूलभूत तत्व नै आधारित भएको छ।

सिद्धिनरसिंहको समयका मूर्तिहरूको क्रममा कृष्ण मन्दिर पछि सुन्दरीचोकभित्र धाराको वरिपरि रहेका थुप्रा मूर्तिहरूको यहाँ वर्णन गरिन्छ। यो धारा खास सिद्धिनरसिंहकै स्नान गर्ने धारा हो भन्ने धेरै जसो मानिसहरूको भनाइ छ। संभवतः सिद्धिनरसिंहको दरबारको चोकमा रहेको यो धारा अवश्यमेव महत्त्वपूर्णकै हुनुपर्दछ। यस धाराको वरिपरि स्थापना गरिएका मुख्य देवताहरूको स्थान करीब पचासी जति छन् किन्तु आजकाल ७४ थान मूर्तिहरू मात्र देखिएका छन्। यी मूर्तिहरू अत्यन्त सुन्दर र जटिल बन्नुको साथसाथै सूक्ष्म र कलापूर्ण बनेका छन्। तिनको व्याख्या गरेर साध्य छैन। उसबेला भक्तपुर, पाटन र कान्तिपुर यी तीनै शहरका दरबारहरूमा जुन एक प्रकारको देवताहरूको मूर्ति स्थापना गर्ने र संग्रह गर्ने प्रतिस्पर्धा चलेको थियो, त्यो प्रतिस्पर्धा सबभन्दा पहिले पाटनको यस धाराको अनौठा तथा अत्यन्त कलापूर्ण मूर्तिहरूको दर्शनबाटै भएको बुझिन्छ। किनभने कान्तिपुरको मूर्तिहरूको भण्डार मोहन चोकमा रहेको धारा प्रतापमल्लले बनाएका थिए। तथा भक्तपुरका सदाशिव चोक, मूलचोक आदिमा रहेका मूर्तिहरू प्रायः जितामित्रको समयमा बनेका थिए। अतएव प्रतापमल्लको शासनकाल १६९८ देखि १७३१ वि. सं. सम्म रहेको छ तथा भक्तपुरका प्रतापमल्ल समानकालिक राजा जितामित्रका बाबु जगत्प्रकाशमल्ल थिए। यसबाट यो स्पष्ट हुन्छ कि जितामित्र प्रतापमल्लका एक पुस्ता तलका भक्तपुरका राजा हुन्। एवं क्रम पाटनका राजा सिद्धिनरसिंहको राज्यकाल चाहिं १६७७ देखि १७१७ सम्म मानिएको छ। अतएव तीनै शहरका राजभवनहरूमा अनेक भव्य तथा सुन्दर कलापूर्ण मूर्तिहरू संग्रह गर्ने राजाहरूमा सिद्धि

नरसिंहकै नाउँ पहिले आउँछ । यसकारण पाटनको हेरेर अरू राजाहरूले अनुकरण गरेको हो भन्नुमा कुनै शंका उठ्दैन । सुन्दरीचोकका शिला मूर्तिहरू साना साना रूपमा अत्यन्त सूक्ष्म भइकन पनि मनमोहक लालित्यले भरिएका छन् । यहाँका प्राय: सबै मन्दिर मूर्तिहरू एकै शैली र प्रकारको ढुङ्गामा कुंदिएका छन् । यद्यपि यी भित्तामा टाँसिएका र धारामाथि ठड्या-इएका मूर्तिहरू ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर, बासुकी, दुर्गा, सरश्वती, गणेश, कुमार, भैरव, बाराही आदि सबै शैव संप्रदायका नै छन् किन्तु मध्यमल्ल-कालिक शिल्पकलाको निचोड समान राजाको प्रेरणामा बनेका हुनाले सारा मूर्तिहरू धेरै हात खुट्टाहरू र अनेक आयुध तथा अनेक शिरहरूले जटिल बनेकाले ज्यादै कष्टसाध्य कलामा उत्रेका छन् । साथै त्यस जटिल आकृतिहरूमाथि पनि आफ्नो आफ्नो शक्ति र बाहनहरूको भरमार संयोगले जटिलमाथि पनि अत्यन्त जटिल बनेका छन् । यसरी शैव तन्त्रको एक विकराल रूपलाई साधारण मनुष्यको दिमागबाट ज्यादै दूर पुऱ्याइएको छ । यी मूर्तिहरूको अवलोकनले ती दार्शनिकहरूको कल्पना लाई कलाकारहरूले कसरी साकार रूप दिन आफ्नो कलात्मक योग्यतालाई बढाएका थिए भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ । संभवत यस्ता मूर्तिहरू संसारको अरू भागमा बिरलै बनेका होलान् । यद्यपि मूर्तिहरू जटिल हुनुको साथसाथै साना साना नै बनेका छन् तथापि कलाको युक्तिबाट बञ्चित भएका छैनन् । यस किसिम जटिल भएर सानो हुनुको कारण कलाको महत्त्व झन् बढेको छ । विशेष गरेर शिला-का मूर्तिहरू कुंदने विषयमा त्यस बेलाका कलाकारहरू कत्तिको माथि पुगिसकेका थिए भन्ने कुरा उपर्युक्त मूर्तिमय कृष्णमन्दिरको वर्णनबाटै स्पष्ट भएको छ, त्यसमा पनि सुन्दरीचोकभित्र रहेका यी मूर्तिहरूको सृजनाले मूर्तिकलाको विषयमा पाटनका मूर्तिकारहरूले विश्वलाई नै एक आफ्नो मौलिकता प्रदान गरेको छ । सुन्दरीचोकभित्र रहेका यी मूर्तिहरूको यहाँ क्रमश: बिस्तारपूर्वक वर्णन गरेको खण्डमा सयौं पृष्ठको भिन्नै ग्रन्थ नै बन्न सक्दछ । अत: यहाँ ती सम्पूर्ण मूर्तिहरूको कुन ढङ्गमा कसरी व्याख्या हुनु संभव छ, स्वयं पाठकहरूले नै विचार गरून् । ती सबै मूर्तिहरूको विषयमा यति कुरा ध्यान दिनु नै प्रर्याप्त छ कि मूर्तिकलामा हुनुपर्ने सबै उच्चकोटिका विचारणीय तत्वहरू तिनमा समावेश भएका छन् । अर्थात् सारा अङ्गहरूमा

हुनु पर्ने ठीक ठीक शारीरिक अनुपात, सजीवताको आत्मास्वरूप व्यक्तित्वको द्योतक भाव, कलाको साकार रूप दिने हिसी तथा आफ्नो परम्परा अनुसारको शास्त्रको अनुगमन, यी चार तत्वहरूले पूर्णतया युक्तिसंगत बनेका छन्। यी चार तत्वहरूको अतिरिक्त कलाकारको निपुणताको फलस्वरूप ती मूर्तिहरूमा सूक्ष्मता र सुग्घरपनले पनि त्यत्तिकै साथ पाएका छन्। पाटन यस किसिमसंग एकाएक मूर्तिकलामा आफ्नो मौलिकताले यसरी उच्च कक्षामा पुग्नु कम महत्त्वको कुरा होइन। यसरी कलाको उत्थानमा कुन प्रेरणा र उत्साह पाटनिया कलाकारहरूलाई उपलब्ध भएको होला, यो कुरा सोच्ने विषय छ।

कलाको विकास तब हुन्छ जब जनतामा कलाको सुन्दरता र उपादेयता प्रति आस्था हुन्छ, तथा कलाकारहरूको मेहनत र निपुणतालाई कदर गरेर उचित सन्मान प्रदान गरिन्छ। एतदर्थ पाटनमा पनि यस्तै किसिमको कुनै प्रोत्साहन कलाकारहरूलाई प्रदान गरिएको हुनु पर्दछ। अन्यथा यस किसिमको उन्नति कुनै हालतमा पनि सम्भव छैन। माथि हामीले मूर्तिकलाको सिलसिलेवार क्रममा ज्योतिमल्लको समयदेखि पाटनमा बनेका मध्यमल्लकालिक मूर्तिहरूको वर्णन पढ्यौं जस अनुसार महापात्रहरूको शासनकालमा निर्मित मूर्तिहरू लुप्त भएका छन्। तथापि सुन्दरीचोक स्थित उपर्युक्त मूर्तिहरूको कलात्मक दृष्टिले विचार गर्दा ज्योतिमल्लको समयमा निर्मित अर्धविष्णुसरस्वतीको मूर्तिको शैली र दाँजोमा ती सिद्धिनरसिंहको समयमा गरिएका मूर्तिहरू पूर्णतया एक परम्पराको डोरीमा नै झुण्डिएको जस्तो अभिव्यक्ति हुन्छ। अर्थात् ज्योतिमल्लको समयदेखि नै विजारोपण भइसकेको नेपाली मल्लकालिक मूर्तिकलाको विकसित अवस्था करीब दुई शताब्दीसम्म गर्भमा रहेर फेरि सिद्धिनरसिंहको समयमा आएर उन्नत भएको बुझिन्छ।

मल्लकालिक मूर्तिहरूमा जुन जटिलता, शारीरिक हृष्ठपुष्ठपन, गहनाहरूको विशिष्टता देखिएका छन् ती सबै शैव तथा बौद्ध महायानका तन्त्रमन्त्रहरूको अलौकिक विकास स्वरूप नै बनेका थिए। यसको एक एक अध्ययन ती ती तन्त्रमन्त्रका ग्रन्थहरू कै अनुशीलनले मात्र हुन सक्दछ, जुन यस कला सम्बन्धी ग्रन्थको परिधिबाट धेरै टाढाको विषय छ। यस ग्रन्थमा माथि उल्लेख हुँदै आएझैं यति मात्र विचार गरिन्छ कि नेपाली कलाकारहरू

कुन कुन परिस्थितिबाट गुज्रे र तिनीहरूले कस्ताकस्ता किसिमका कलात्मक वस्तुहरू निर्माण गरे ।

सिद्धिनरसिंहकालिक मूर्तिकलाको विषयमा हामीले केवल दुइ चार ठाउँका शिलामूर्तिहरूको चर्चा गर्‍यो । त्यस्तै भण्डारखाल आदि विभिन्न स्थानमा रहेका मूर्तिहरूको उपेक्षा गरेका छौं । तर त्यसबेलाको व्यापक ढङ्गले मूर्तिकलाको अध्ययनको लागि ती स्थानहरूमा रहेका सामाजिक तथा जीवजन्तुहरूका मूर्तिहरू पनि त्यत्तिकै महत्वपूर्ण छन् । माथि उल्लेख भएका शिलामूर्तिहरूको अतिरिक्त एक अर्को पनि दर्शनीय स्थान छ, जहाँ हामी सिद्धिनरसिंहकालिक काष्ठमूर्तिहरूको उत्कृष्ठ नमूना पाउँदछौं । यो ठाउँ कृष्णमन्दिर अगाडि स्थित शिवको मन्दिर हो । यो मन्दिर सिद्धिनरसिंहले वि सं. १७१० मा स्थापना गरेका थिए । यो मन्दिर पाटनका सबै मन्दिरहरूभन्दा सुन्दर र अति आकर्षक बनेको छ । यस मन्दिरमा जुन सुन्दर मूर्तिमय तोरणहरू दिइएका छन् ती काष्ठमूर्तिकलाको दृष्टिले सबभन्दा उत्कृष्ट बनेका छन् । यहाँ जडिएका सबै मूर्तिहरूको विषयमा एक एक गरी विचार गर्नु सम्भव छैन । यो मन्दिर सिद्धिनरसिंहका समयमा न केवल शिलामूर्तिकारहरू मात्र आफ्नो कलामा उन्नत भएका थिए अपितु काष्ठमूर्तिकारहरू पनि त्यत्तिकै उच्च कक्षामा पुगिसकेका थिए भन्ने कुरा दिग्दर्शनको लागि अति भव्य नमूनाको रूपमा रहेको छ ।

श्री निवासमल्ल सिद्धिनरसिंहका सुपुत्र हुन् । सिद्धिनरसिंहको राज्यकालपछि यिनी पाटनका राजा बने । यिनी पनि पिता समान धर्मातमा थिए । यिनले पाटनका अनेक देवी देवताहरूको मन्दिर जीर्णोद्वार गरेका थिए जसबाट उनताकाको मूर्तिकला कुन स्थितिमा थियो भन्ने कुरा सजिलैसंग अनुमान गर्न सक्दछौं । श्री निवासमल्लको समयमा विशेषतः राजाको प्रेरणा पाएर बनेका मौलिक मूर्तिहरू सप्रमाण देखिएका छैनन् । केवल दुई चार मूर्तिहरू साधारण जनताबाट स्थापना भएका उपलब्ध छन् । यी मूर्तिमूर्तिहरू पनि नेपाली मूर्तिकलाको परम्परालाई बुझ्न उपयुक्त छन् । ती मूर्तिहरूमध्ये पाटन धापाखेलमा एक विशेष ढङ्गको मूर्ति रहेको छ । यो शिलामूर्ति एक सामाजिक मूर्ति हो । यसमा अङ्ग ढङ्ग मिले तापनि सूक्ष्म कला छैन । आराधनाको आसनमा रहेको यस स्त्रीरूप सालिकमा विशेष भाव भएकोले

हिसी परेको छ। यस स्त्रीरूप सालिकमा उसबेलाको सामाजिक वेशभूषा राम्ररी उत्रेको छ। माथि चुल्ठो बाँधेको, बलयाकारको कर्णाभरणले सुशोभित भएको, ठूला ठूला गेडा भएको रत्नादिको माला लाएको, घुँडासम्म आउने फरिया लाएको यो करीब १।। हातको मूर्ति वरिपरि पहाडको दृश्यले एक नयाँ ढङ्गमा कुँदिएको छ । यो मूर्ति बनाउनको मुख्य ध्येय देवताको समक्ष बत्ती बाल्नाका लागि हो किनभने यस मूर्तिको शिरोभागमा बत्ती बाल्ने पाला रहेको छ। यो मूर्ति १७२७ वि.सं. मा स्थापना भएको थियो । सम्भवत: यो मूर्ति एक साधारण जनताको प्रेरणाले निर्माण भएकोले मूर्तिकलाको सूक्ष्मता र सुग्धरपनामा उपेक्षा गरिएको छ । त्यस्तै श्री निवासको राज्यकालमा १७२९ वि. सं. मा एक चैत्य बनेको थियो । यो चैत्य आजकाल न्हचोखाटोलको मूलबाटोमा रहेको छ । यस चैत्यभित्र जडिएका पहिलेका बुद्ध प्रतिमाहरूको स्थानमा नयाँ बुद्ध प्रतिमाहरू स्थापना भइसकेका छन् । किन्तु बुद्धको प्रतिमाको वरिपरि एक तोरण बनेको छ । यसै तोरणद्वारमा उपयुक्त साल मिति कुँदिएको छ । यो तोरणद्वार करीब एक हातको छ । तर यसको आकृति बडा अनौठा किसिमको छ, जुन मूर्तिकलाको दृष्टिले त्याज्य छैन । सर्व प्रथम तोरणद्वारका आसन कमलको फूलबाट उठेको छ । त्यसमाथि दायाँ र बायाँ द्वारको स्तम्भ रहेका छन् । यही स्तम्भको आधारमा तोरण बनेको छ । यस तोरणमा साना साना पञ्च बुद्धहरू कुँदिएका छन् । यी पञ्च बुद्धका मूर्तिहरू सानो भएर अङ्ग ढङ्ग मिल्नुको कारण हिसी परेका छन् तर यिनमा पनि सूक्ष्म कलाको अभाव छ। यी मूर्तिहरूको अतिरिक्त एक सुनधारा स्थित लक्ष्मीको मूर्ति आकर्षक बनेको छ । यो मूर्ति श्री निवासमल्लको सुनधारा जीर्णोद्धार गर्दा स्थापना भएको थियो । यस लक्ष्मीको मूर्तिमा पनि सूक्ष्म कलाले त्यागेको छ । यी सब मूर्तिहरूको अवलोकनले सिद्धिनरसिंहका समयका उच्च कलाकारहरू बिलाएका अथवा उपेक्षित भएका जस्ता बुझिन्छन् । माथि उल्लेख गरिएका मूर्तिहरूको अतिरिक्त काठका मूर्तिहरूको नमूनाका लागि यिनले जीर्णोद्धार गरेका मन्दिरहरूमा जडिएका मूर्तिहरू पनि दर्शनीय छन् । श्री निवासमल्लले जीर्णोद्धार गरेका मन्दिरहरू मध्ये करूणामयको मन्दिर विशेष उल्लेखनीय छ । यस मन्दिरको तोरण, भित्ता, टुँडाल आदि काठहरूमा दिइएका मूर्तिहरू उपलब्ध भएका शिलाका मूर्तिहरूभन्दा अति राम्रा बनेका छन् ।

श्री निवास पछि योगनरेन्द्रको राज्यकाल शुरू हुन्छ। योगनरेन्द्रले बाबु छँदै राज्य आफ्नो हातमा लिएका थिए। यिनले १७४१ वि. सं. देखि १७६२ वि. सं. सम्म राज्य गरेका थिए। यिनको समय कलाको दृष्टिले पुनश्च जागृत भएको भन्नु पर्दछ। अर्थात् सिद्धिनरसिंहका समयका कलाकारहरू श्री निवासको समयमा आएर केही बिलाए जस्तो भए तापनि यिनको समयमा पुनश्च जागृत भई विकसित भएको देखिन्छ। यसको प्रमाणका लागि हामी योगनरेन्द्रको समयमा बनेका मूर्तिहरूको अवलोकन गर्न सक्दछौं। योगनरेन्द्रले सुनधाराको आसपासमा दुइचार मन्दिर बनाएर गएका थिए। यी मन्दिरहरू अद्यावधि जीर्णशीर्ण अवस्थामा छन्। मन्दिरहरू भग्न भई सके तापनि ती मन्दिरभित्र मूर्तिहरू साबूत नै पडिरहेका छन्। यो सौभाग्यको विषय छ। यी मूर्तिहरू उमामहेश्वरको ध्यानमा बनेका छन्। सवभन्दा पहिले सुनधारा अगाडिको उमामहेश्वरको मूर्ति आउंछ। यो मूर्ति करीब २ हात अग्लो ढुङ्गामा कुँदिएको छ तथा अनेक बीभत्सोत्पादक तथा शृङ्गारपूर्ण गहनाहरूले सजिएको छ। तर देवाकृति कलापूर्ण हुनुको कारण आकर्षक नै बनेको छ। यो मूर्ति ठूलो रूपमा कुँदिए तापनि सुन्दरीचोकभित्रका मूर्तिहरूको दाँजोमा आउन खोजेको छ। सुखासनमा रहेको, शिवले पार्वतीलाई अंगालो हाल्न लागेको उमामहेश्वरको यो मूर्ति योगनरेन्द्रले कलाप्रति दर्शाएको अभिरूचिको चिन्ह समान रहेको छ। चारै हातमा माला, त्रिशूल, बरदमुद्रा र खड्ग लिएको, नरमुण्डको माला लाएको जटामुकुटले सुशोभित भएको, हात खुट्टा कान आदि स्थापनाहरूमा सर्पको आभरण लिएको, त्रिनेत्र, व्याघ्रचर्मधारी रूद्र साक्षात रौद्ररसले परिपूर्ण भएको जस्तो अव्यभिव्यक्ति हुन्छ। पुष्ट चेहरामा मल्ल राजाहरूको जस्तो चुच्चो परेको जुङ्गा र गंभीर भावले मानौं योगनरेन्द्रकै छायाँ उतारेको जस्तो अनुमान हुन्छ। अन्यथा देवमूर्तिमा दाह्री जुङ्गा उहिलेको परम्परा अनुसार नहुनु पर्ने हो। तथा आफ्नो काखमा बसेकी, अनेक केयूर, कंकड, कुण्डल तथा हारादि मल्लकालिक आभूषणहरूले सिंगारिएकी लालित्यपूर्ण पार्वतीको मुख मानौं रूद्रको रोषलाई शान्त गर्न सृष्टि भएको जस्तो कल्पना हुन्छ। यस मूर्तिशिलालाई प्राचीन कालको शिव परिवारको मूर्ति-

हरूमा जस्तै अनेक अरू मूर्तिहरूले जटिल बनाएको छैन। यस मूर्तिशिलामा केवल शिव र पार्वती तथा यिनीहरूका बाहन नन्दि र सिंहको अतिरिक्त अरू कुनै मूर्तिहरू दिइएका छैनन्। मूर्तिशिलाको परिधि एक ज्वालाले आवृत्त भएको छ।

पाटनमा योगनरेन्द्रमल्लको समयमा बनेका अनेक सम्प्रदायका मूर्तिहरू धेरै उपलब्ध भएका छन्। ती सब मूर्तिहरूमा उपर्युक्त उमामहेश्वरको मूर्तिकै समान एकात्मक शैली बसेको छ। अर्थात् शरीर संस्थान ज्यादै मोटो हुने र बनमाला आदिको भद्दा प्रयोग गर्ने कलात्मक तत्वहरू योग नरेन्द्रको समयका मूर्तिहरूमा पूर्णतया चरमसीमामा पुगेको स्पष्ट भएका छन्। यद्यपि स्थितिमल्लको समय देखि नै पुष्ट शरीर दिएको जटिलता देखिदैआएको छ तथापि यिनको समयमा आएर स्थूल रूपमा पुगेको देखिन्छ। योगनरेन्द्रले १७५६ वि. सं. मा एक अर्को उमामहेश्वरको मूर्ति मूगलटोलमा पनि स्थापना गरेका छन्। यो मूर्ति ठीक उपर्युक्त आधारमा अनुकरण गरिएको छ। तथा सुनधारा देखि पूर्वपट्टि पनि एक उमामहेश्वरकै मूर्ति रहेको छ। कलाकारले केही आफ्नो कलाकारिता थपिदिएको छ। शिवले पार्वतीलाई मूर्तिहरूमा झैं अंगालो हाल्नलागेको स्थिति यसमा छैन। किन्तु शिवले पार्वतीको चिउंडो समात्न लागेको रूप यसमा कुँदिएको छ, जुन बिचारणीय छ। यस कलाकारको विशेषताले यो मूर्ति दैवीय भावनाबाट ओर्लेर एक साधारण नाटकीय भावमा परिणत भएको जस्तो अभिव्यक्ति हुन्छ। यो मूर्ति १७५६ मा स्थापना भएको थियो।

माथि उल्लेख गरिएका दुईचार शिलामूर्तिहरूको अध्ययनले योग नरेन्द्रका शिलामूर्तिकारहरूको विषयमा केही परिचय प्राप्त भएको छ। तथा काष्ठ मूर्तिकारहरूको परिचयका लागि भीमसेनको मन्दिर, जुन १७४४ वि. सं. मा योगनरेन्द्रले जिर्णोद्धार गरेका थिए, दर्शनीय छ। यहाँका सबै कथानक तथा गणीय देवताहरूका मूर्ति अति प्रभावोत्पादक र भावपूर्ण बनेका छन्।

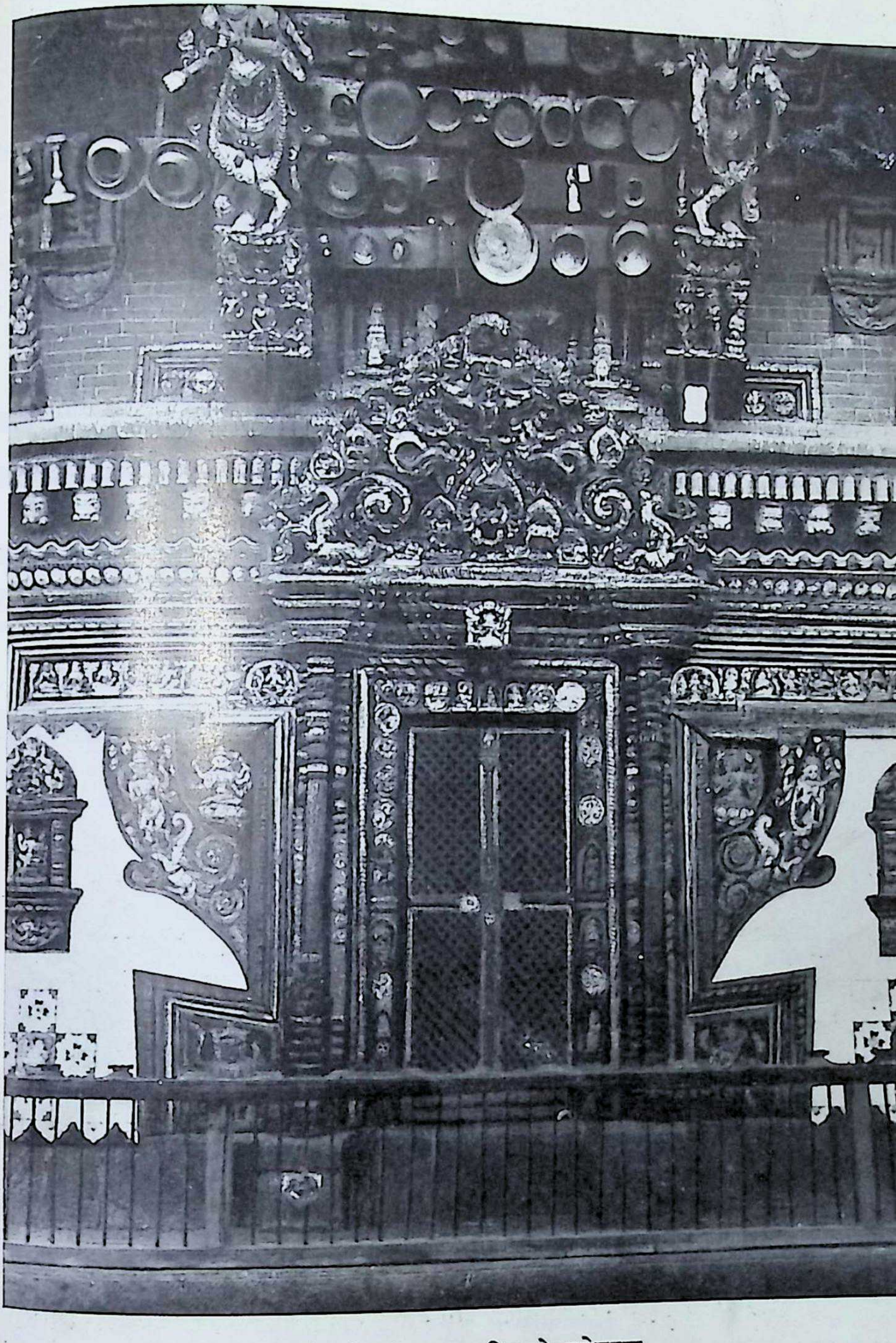
यस समयका काठ र शिलाका मूर्तिहरूको अतिरिक्त धातुका मूर्तिहरू पनि दर्शनीय छन्, जुन मूर्तिकलाको क्षेत्रमा महत्त्व राख्दछन्। योगनरेन्द्रको एक विशाल स्तम्भ माथिको सालिक कान्तिपुर हनुमानढोका देगुतलेको समक्ष

रहेको प्रतापमल्लको स्तम्भ माथिको सालिकको अनुकरणमा रहेको छ । सुनले मोलंवा गरेको, प्रगति परायणावस्थामा रहेको, योगनरेन्द्रकै निवासस्थानमा मनुष्यकै उच्चाइमा बनेको यो सालिक खास मूर्तिकलाको सामाजिक ढांचामा उत्रेको छ । फेटावाल कल्कीसहितको पगरी, सर्वाङ्ग ढाक्ने चुनेको जामा, अनेक राजकीय केयूर, कंकण, कुण्डल तथा हारादिको आभूषणले योगनरेन्द्रको उसबेलाको बेशभूषालाई स्पष्टतया दर्शाएको छ । तथा गोल गोल आँखा, भृजुनासा, पुष्ट ओठ, तथा विशेष चुच्चो चुच्चो परेका जुङ्गाले मल्लहरूको शारीरिक छांटकांटमा प्रकाश पारेको छ । सप्तशिर नागको फणामूनि शान्त तथा गम्भीर भावनमा रहेको यस सालिकको दाँया पट्टि एक अर्को लासिक पनि सानो रूपमा रहेको छ । सम्भवत: यो कसैको स्मरणमा होला । यसमा पनि स्त्रीको बेशभूषा र आकृति राम्रो दिइएको छ । यस सालिकको निर्माणमा धातुको काम गर्ने कलाकारहरूले योगनरेन्द्रकालिक मूर्तिकलालाई सर्वाङ्गपूर्ण बनाउन आफ्नोकलालाई पनि त्यत्तिकै माथि पुऱ्याएका छन् । देवी देवताहरूको मूर्ति निर्माण गर्दा विशेष गरेर रूपमा सादृश्यको ख्याल गर्नु पर्दैन, केवल शारीरिक अनुपात, भाव, हिसी र दर्शनको अनुशीलनले मात्र कलाकारहरू हिंडे पुग्छ । किन्तु यस्तो मनुष्य देहको सालिकहरू बनाउंदा तत् तत् मनुष्यहरूको मुखाकृति र शारीरिक स्थितिमा विशेष गैन्हिएर संलग्न भई काम गर्नु पर्ने हुन्छ । मूर्तिहरूमा सादृश्य गुण ल्याउने कलाकारिता सवभन्दा उच्च कक्षाको निपुणतामा मात्र निर्भर रहन्छ। जहाँसम्म सत्यको कुरा छ, उपर्युक्त सालिकमा धातुका कलाकारहरूले परम्परालाई लिए तापनि योगनरेन्द्रको छायाँ उतार्न कोशिश गरेको बुझिन्छ । वास्तवमा योगनरेन्द्रको आकृति कस्तो छ, यस विषयमा हामी पूर्ण अन्धकारमा छौं । तथापि माथिको सालिकमा दर्शाएको मनुष्याकृतिको वास्तविक राजकीय ढांचाकांचाले यसमा अवश्यमेव योगनरेन्द्रको छाप उतारिएको हुनुपर्दछ भन्ने अनुमान हुन्छ ।

योगनरेन्द्रका सन्तान थिएनन् । अत उनी पछि उत्तराधिकारी कसलाई बनाउने भन्ने प्रश्नमा ज्यादै खलबली मच्चिएको थियो। आखिर राजदरबारका मन्त्रीहरूको सल्लाहले लोकप्रकाशमल्ललाई ललितपुरको राजगद्दीमा बसाले । यिनी योगनरेन्द्रका दौहित्र, अर्थात् छोरीका छोरा हुन् । यिनी राजा बनेको कुरा कसैलाई मन परेको थिएन । यसको परिणाम

स्वरूप एक बर्षसम्म पनि राज्य गर्न नपाउंदै यिनले स्वर्गको बाटो लिनु पऱ्यो । यस पछि राजगद्दीमा इन्द्रमल्ल बसे । यिनी योगनरेन्द्रका भानिज हुन् भन्ने कुरा इतिहासमा लेखिएको छ । यिनी पनि करीब ३ वर्ष जति राजा भएर दिबंगत भए । यस प्रकार ललितपुरमा चाँडै चाँडै राजाहरूको निधन हुनुको कारण एक प्रकारको अराजकताको बातावरण पैदा भएको थियो । यस्तै नाजुक मौकालाई छोपेर आसपासका राजाहरूले आफ्नो अधिकार जमाउन कोशिश गर्नु पनि स्वभावैको कुरा थियो । यस्तो संकट कालमा कलाको उन्नति हुनु कहाँसम्म सम्भव छ स्वयं पाठकहरूले विचार गरून् । फलस्वरूप यसबेला बनेका मूर्तिहरू पनि देखिएका छैनन् । १७६६ मा इन्द्रमल्लको मृत्यु भएपछि महीन्द्रसिंह राजगद्दीमा बसे । यिनी योगनरेन्द्रका ल्याइते पट्टिका छोरा हुन् । यिनको जन्म तनहुँमा भएको थियो । यिनी पनि १७७१ वि. सं. मा बिफरको महामारीमा मुछिए । त्यस पछि योगनरेन्द्रका ल्याइते पट्टिका दौहीत्र ऋद्धिनरसिंह ललितपुरका राजा भए । यिनको राज्यकाल पनि ज्यादै छोटो समयको थियो । यिनको समय, वि. सं. १७७२ मा निर्माण भएको एक मन्दिर सुनधाराको छेउमा रहेको छ । यस मन्दिर भित्र उमामहेश्वरको मूर्ति स्थापना भएको छ । यो मूर्ति पूर्णतया योगेनरेन्द्रले स्थापना गरेको संगैको उमामहेश्वरको मूर्तिकै आधारमा वनेको छ । अतएव यस मूर्तिको विवेचना पूर्ववत रहेको छ । यसको कटाइमा त्यत्तिको सूक्ष्मता देखिदैन जत्तिको माथिको मूर्तिमा देखिएको छ । तथापि कलाकारले पूर्णतया पूर्वोक्त उमामहेश्वरको प्रतिरूप मूर्ति तयार गर्नमा जुन दक्षताले काम गरेको छ त्यो राम्रो छ। राज्यमा अनेक संकट र अराजकता छाए तापनि कलाकारले जुन आफ्नो कुशलतालाई बनाई राखेको छ त्यो नेपाली कलाकार मात्रको जीवनमा असर पर्ने विषय छ । यसबाट यो कुरा स्पष्ट हुन आएको छ कि कलाकारहरूलाई यदि प्रेरणा र उत्साह मिलिरहेको खण्डमा कलाकार कदापि मर्न सक्दैन ।

१७७४ वि. सं. मा ऋद्धिनरसिंहको मृत्यु भए पछि ललितपुरको राजसिंहासनमा कान्तिपुरका राजा भाष्करमल्ल बसेका थिए । यिनको समयमा वनेका मूर्तिहरू दृष्टिगोचर भएका छैनन् । १७७९ वि. सं. मा यिनी दिवंगत भएपछि योगप्रकाश पाटनका राजा बने । यस पछि विष्णुमल्ल पाटनको



पाटनको भीमनाथ मन्दिरको प्रवेशद्वार

हर्ताकर्ता बने । यिनी योगनरेन्द्रका भाञ्जीका छोरा हुन् । यिनले १७८९ मा शंखमूलको तीरमा लक्ष्मीनारायणको मूर्ति स्थापना गरे । यस मूर्तिको दर्शनले यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि पाटनमा एक प्रकारको राजकीय अशान्तिले कलाकारहरूको परम्परागत विकासमा बाधा हाले तापनि मूर्तिकारहरू बिलाएका थिएनन् ।

लक्ष्मीनारायणको मूर्ति तीन हात जति अग्लो एकै ढुङ्गामा कुँदिएको छ । उत्थितावस्थामा, शान्तमुद्रामा रहेको यो शिलामूर्ति पूर्णतया मल्लकालको कलात्मक परम्परामा बन्धित भएको छ। यद्यपि मूर्तिकला अन्तरगतको तालको बेवास्तामा यो लक्ष्मीनारायणको मूर्ति बनेको छ तथापि त्यत्तिको असफल कृति यो होइन । यो मूर्ति अठारौं शताब्दिको मूर्तिकलाको इतिहासलाई साकार गर्न अति उपादेय छ ।

विष्णुमल्ल पछि पाटनको राजसिंहासनमा राज्यप्रकाश बसेका थिए । यिनी विष्णुमल्लका शाला हुन् भन्ने कुरा इतिहासमा लेखिएको छ । विष्णुमल्लको छोरा नहुनु को कारण यिनलाई राजा बनाइएको थियो । यिनको राज्यकालमा वि. सं. १८१३ मा एक भवानीशंकरको मूर्ति बनेको थियो । यो मूर्ति हाल महापालमा रहेको छ ।

१८१५ वि. सं मा जयप्रकाश का भाई राज्यप्रकाशको मृत्यु भए पछि पाटनमा एक प्रकारको नराम्रो अराजकताको बातावरण पैदा भएको थियो, जसबाट पृथ्वीनाराण शाहको १८२६ वि. सं. को आक्रमण नभएसम्म ११ वर्ष भित्र क्रमश: विश्वजीत, जयप्रकाश, रणजीतमल्ल, दलमर्दन शाह र तेजनरसिंहहरूले ललितपुरको डावाडोल परिस्थितिमा राज्य गरेका थिए । यस्तो अशान्तिको बातावरणमा कलाकारहरू मर्नु स्वभावैको कुरा छ । यस समयमा बनेका मूर्तिहरू कलाको दृष्टिले हीन हुनु कुनै आश्चर्यको कुरा छैन । अर्थात् यस समयमा मूर्तिहरू कम बनेका छन् तथा बनेका मूर्तिहरू पनि कुनै किसिमको उत्कृष्ट कलामा उत्रन सकेका छैनन् । यिनमा दिन प्रतिदिन गिर्दैआएको उपेक्षित कलामात्र देखिएको छ । यसरी स्वतन्त्र राज्यको रूपमा खडा भएको ललितपुरका अन्तिम अवस्था कलाको दृष्टिले ज्यादै शोचनीय छ । जसबाट विश्वको मञ्चमा गर्व राख्न सक्ने अनेक भव्य कलाकृतिहरू निर्माण गर्न सक्ने क्षमता भएका नेपाली कलाकारहरू त्यसैबेला

देखि केवल मजदूरको रूपमा मात्र परिणत भएका छन् । यहाँ पछि पाटनमा मल्लकुलका नेवारी राजाहरूको अन्त हुन्छ । तथा पृथ्वीनारायण शाहको विजयपछि शाहकाल शुरू हुन्छ ।

कान्तिपुरको मूर्तिकला

काठमाडौं तीन टुक्रा हुँदा कान्तिपुर रत्नमल्लको कब्जामा थियो। केही समय यिनले पाटनमा पनि आफ्नो अधिकार जमाएको बुझिन्छ। रत्नमल्लले पाटन कब्जा गरेको बखत पाटन गुइतनामको स्थानमा बिहार-भित्र स्थापित एक महाँकालको मूर्ति रहेको छ। यस महाँकालको मूर्ति स्थापना गरेको सिलसिलामा मूर्ति जडेको भित्ताको संगै एक शिलापत्र पनि टाँसिए-को छ। त्यसमा रत्न मल्लको विजयराज्यमा महाँकालको मूर्ति प्रतिष्ठा भएको कुरा जनाइएको छ। यो महाँकालको मूर्ति क्रोधरूपको मूर्ति बनाउंदा हुने ६ तालमा नै बनाइएको छ। तर उत्कृष्ट कलाको नमूना स्वरूप यो मूर्ति ज्यादै सुडौल बनी आकर्षक रहेको छ। यस मूर्तिको अतिरिक्त आजसम्म रत्नमल्लको समयमा बनेको कुनै पनि मूर्ति सप्रमाण उपलब्ध भएको छैन। यद्यपि यो मूर्ति साधारण मूर्ति सरह आफ्नो परम्परागत वास्तुकला अन्तर्गतको निर्माण गर्दा बाहिर ढोकाको दायाँ र बाँया राखिने क्रोधमूर्तिको रूपमा रहेको छ तथापि यस साधारण मूर्तिमा प्रदर्शित लालित्यपूर्ण कलाले उसबेलाका मूर्तिकारहरूको युक्तिसंगत निपुणता प्रति बढेको दिमागलाई जनाएको छ। यो मूर्ति १५७२ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो। यो केवल एक हात जति लामो विभूतिरंगको डरो ढुङ्गामा कुँदिएको छ। अर्ध्वकेश, नरकपालादिले आभूषित, मुकुटधारी, भयानक क्रोधरूप चेहरा-भएको, हातखुट्टा र गलामा सर्पाभरण र नरमुण्डमाला लाएको, दुवै हातमा कत्ति र पात्र लिएको, मृतदेह माथि उत्थित अर्थात शवासनमा रहेको यो महांकाल उसबेलाका कलाकारहरूको अभीष्ट विषय बनेको छ। जसको निर्माणमा कलाकारलाई हरेक चीज कल्पनाको आधारमा बिचार गर्नु परे तापनि कटाइमा आफ्नो निपुणता दर्शाउन अनुकूल रहेको छ। त्यसको परिणाम स्वरूप मूर्ति सानै भए तापनि ज्यादा आकर्षक र भावपूर्ण लालित्यमा

उत्रेको छ । अर्थात यस मूर्तिका हात खुट्टाहरूको कटाइ यति सजीवताको द्योतक बनेको छ, जसको दर्शनले मानौं शिलामा नै ज्यान दिएको जस्तो अभिव्यक्ति हुन्छ । यो मूर्ति पाटनमा रहेको हुनाले पाटनकै मुर्तिकलाको प्रकरणमा उल्लेख गर्नु पर्ने हो तर रत्नमल्लको बिजयराज्यमा स्थापना भएको उल्लेख भएकोले र कान्तिपुरमा रत्नमल्लको समयमा स्थापित प्रामाणिक मूर्तिहरूको अभाव भएकोले कान्तिपुरको मूर्तिकलाको प्रकरणमा यस महांकालको मूर्तिको उल्लेख गरिएको हो । वास्तवमा कान्तिपुरका राजा रत्नमल्लको विजयराज्यमा यसको स्थापना भएको उल्लेख भए तापनि यहां कान्तिपुरका कलाकारहरूको यस मूर्तिसंग केही ऐतिहासिक सम्बन्ध रहंदैन । यो कुरा बिचारणीय छ ।

यक्षमल्लका रत्नमल्ल आदि छोराहरूको संयुक्त शासनकालमा बनेका भक्तपुर स्थित विष्णुका मूर्तिहरूको तुलनामा यो मूर्ति सयौंगुणा सुन्दर र कलापूर्ण बनेको छ । यस स्थितिलाई बिचार गर्दा माथि उल्लेख गरिए अनुसार पाटन नै मूर्तिकलाको दृष्टिले अग्रगण्य रहेको स्पष्ट छ । अभय-मल्लको समयमा बनेको बुद्धको प्रतिमा यस महांकालको मूर्ति संगैको चैत्यमा रहेको छ । कलाको दृष्टिले यी दुवैमा एकै शैलीको कटाई रहेको छ यस प्रकार रत्नमल्लकालिक मूर्तिहरूको क्रम हाम्रो समक्ष आएको छ ।

रत्तमल्ल पछि उनका छोरा सूर्यमल्लको राज्यकाल शुरूहुन्छ । यिनको समयमा एक चैत्य स्थापना भएको थियो । यो चैत्य हाल विजय-श्वरी भित्र बहालमा छ । यो चैत्य प्राचीन चैत्यहरूभन्दा भिन्नै किसिमको छ । एकै शिलामा चारै तिर बुद्धहरूको मूर्ति कुँदिएको छ । बास्तवमा यो चैत्यलाई मध्यमल्लकालको नयाँ आकृति भने पनि हुन्छ । मूर्तिकलाको दृष्टिले यो चैत्य अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । काठामाडौं उपत्यका भित्र तीन राज्य खडा भए पछि जुन प्रकार एक शताब्दीसम्म अन्धकारको बातावरण पैदा भएको थियो, त्यस्तो अवस्थामा पनि यस्तो भव्य चैत्यको निर्माण भएको कान्तिपुरमा उपलब्ध हुनु सौभाग्यको कुरा छ । यस चैत्यमा कुँदिएका बुद्धका मूर्तिहरू सुन्दर बनेका छन् । यद्यपि यिनको सुन्दरता पाटनका उत्कृष्ट मूर्तिहरूको दाँजोमा छैन तथापि कलाको दृष्टिले बुद्ध प्रतिमाहरू उच्चकक्षाका छन् । सूर्यमल्लको समयमा कलाकारहरूको खूबी यसमा

हामी पाउन सक्दछौं ।

सूर्यमल्लपछिका उत्तराधिकारीमा छोरा अमरमल्लको नाउँ आउँछ । यिनलाई नरेन्द्रमल्ल पनि भन्दछन् । यिनको राज्यकालमा बनाइएको एक चैत्य स्वयंभूमा रहेको छ । यस चैत्यको अतिरिक्त अरू कुनै कलाकृतिहरू यिनको समयमा बनेका सप्रमाण उपलब्ध भएका छैनन् । यो चैत्य वास्तुकलाको दृष्टिले महत्त्वपूर्ण भए तापनि मूर्तिकलाको दृष्टिमा त्यत्तिको प्रशंस्य छैन । तथापि चैत्यको चारै दिशाहरूमा राखिएका साना साना बुद्धहरूको प्रतिमालाई हेरेर विचार गर्दा केही न केही उसबेलाको मूर्तिकलाको विषयमा मनन गर्न उपयोगी छ । यो चैत्य १६१७ वि. सं. मा निर्माण भएको थियो । यसमा लागेका सानासाना बुद्धप्रतिमाहरू त्यत्तिका राम्रा बन्न सकेका छैनन् । सूक्ष्मकलाको अभाव र भद्दा मूर्तिले यस चैत्यका निर्माता कलाकार सूर्यमल्लको समयमा बनेको चैत्यको निर्माता कलाकार झैं निपुण थिएनन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुन्छ ।

अमरमल्लको छोरा महीन्द्रमल्ल आफ्नो पिताको निधन पछि वि. सं. १६२० तिर कान्तिपुरका राजा बने । कान्तिपुरमा यिनको नाउँ खूब चलेको छ। यिनले १६२० वि. सं. मा कान्तिपुरको मुटु जस्तो स्थान हनुमानढोकाको नजीक एक अद्वितीय तलेज्यूको मन्दिर बनाएका थिए, जुन मन्दिर अद्यावधि गगनचुम्बी नै बनिरहेको छ । यद्यपि हाल यसको स्थिति प्रतापमल्लले जीर्णोद्धार गरेको अवस्थामा विद्यमान रहेको छ तथापि यस मन्दिरको स्थितिलाई विचार गर्दा महीन्द्रमल्लकालिक कलाकारहरूको विशालता र कार्य कुशलताको विषयमा अध्ययन गर्न यस मन्दिरको रूप उपादेय नै बनेको छ ।

महीन्द्रमल्लको शेषपछि उनका छोरा सदाशिवमल्ल गद्दीमा बसे । यिनको समयमा बनेका मूर्तिहरू सप्रमाण उपलब्ध भएका छैनन् । यिनको स्वभाव राम्रो नभएको कुरा इतिहासमा उल्लेख भएको छ। तसर्थ यिनका भाइ शिवसिंहले कान्तिपुरको राजा बन्ने अवसर पाए । यिनी चतुर थिए । यिनले पाटनका राजा पुरन्दरलाई परास्त गरी आफ्नो छोरा हरिहरलाई त्यहाँ नियुक्ति गरेको कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ । कलाको दृष्टिले यिनको समय महत्त्वपूर्ण छ । पाटन जितेर त्यहाँ छोरालाई नियुक्त गरे तापनि

केही समयसम्म राज्यको सबै बन्दोबस्त गर्ने काम शिवसिंहकै तजविजमा थियो । यसै समयमा १६५७ वि. सं. तिर पाटनमा महाबौद्धको मूर्तिमय मन्दिर निर्माण भएको थियो भन्ने इतिहासमा लेखिएको छ तथा लोक परम्परामा पनि यही अनुश्रुति छ । अतएव यो भव्य मूर्तिमय मन्दिर कान्तिपुरका राजा शिवसिंहको राज्यकालमा बनेको थियो । तथापि पाटनको मूर्तिकलाको अन्त गर्न हरिहरसिंहको समयमा यसको वर्णन भइसकेको छ। शिवसिंहको समय चाङ्गुनारायण, स्वयंम्भू आदि अनेक काठमाडौंका देवी देवताहरूको मन्दिर जीर्णोद्धार भएका थिए । सम्भवत: यी जीर्णोद्धार भएका मन्दिरहरूमा उसबेलाका मूर्तिकलाले पूर्णतया स्थान ग्रहण गरेको हुनुपर्दछ। तर यहाँ मूर्तिकला अन्तर्गत व्याख्या गर्न ती जीर्णोद्धार भएका मन्दिरहरू पुनश्च: समय समयमा जीर्णोद्धार भइसकेको हुनाले तिनमा कुनै त्यस वखतको वास्तविकता हुनु संदेहास्पद छ। अत: शिवसिंहमल्लको समयका मूर्तिकारहरूको वास्तविक परिचयका लागि स्वयम्भू पद्मपाणि लोकेश्वरको मूर्ति यहाँ उद्धरण गरिन्छ । यो मूर्ति स्वयम्भूस्थित विशाल भीमकाय देवावतार बोद्धिसत्वको मूर्तिसंगै रहेको छ । १६५७ वि. सं. मा यसको स्थापना भएको थियो । यो करीव १।। हात जति अग्लो छ । विभूति रङ्गको शिलामा कुँदिएको यो लोकेश्वरको मूर्ति लिच्छविकालिक हरिहर शैलीमा बनेको हुनाले मध्यमल्लकालिक शारीरिक अनुपातले माथि पुगी प्राचीनमल्लकालमा बनेका पाटनका सूर्यमूर्तिहरू झैं शारीरिक अनुपात अलि नमिलेको ढङ्गमा देखिएको छ । तर गहनाहरूमा भने मध्यमल्लकालिक सभ्यताले छोइसकेको छ । लोकेश्वरको मूर्ति भए तापनि शरीरमा जनै दिइएको छ। मुकुट माथि ध्यानावस्थामा रहेको बुद्धको प्रतिमा अङ्कित भएको छ । लंबाकारको शरीर स्थिति भए तापनि त्यत्तिको नराम्रो देखिंदैन । मूर्ति एक कुनामा रहेर दर्शकजनहरूको दृष्टिबाट र उपासकहरूको भक्तिले दूर रहे तापनि त्यस प्रतिमामा रहेको कलाकारको गतिले शिवसिंहमल्लको समयका शिल्पकारहरूलाई अङ्कित गर्न त्यसै पडिरहेको छ भन्नुमा कुनै अतिशयोक्ति हुनेछैन । यस प्रामाणिक मूर्तिले अवश्यमेव हामीलाई केही कुरा बताउँछ ।

परम्परा अनुसार शिवसिंहपछि मुकुटको हकदार जेठा छोरा, पाटनका राजा हरिहर नै हुनुपर्थ्यो तर बाबु छोराहरूमा परस्परमा बैमनस्य भएकोले

शिवसिंहले आफ्नो नाती लक्ष्मीनरसिंह (हरिहरको छोरा) लाई आफू-पछिको हकदार बनाए। यसै बखत उता पाटनमा पनि हरिहरसिंहको छोरा सिद्धिनरसिंह गद्दीमा बसेका थिए। मूर्तिकलाको दृष्टिले कान्तिपुरमा यत्रतत्र मिलिकएका धेरै जसो देवी देवताहरूको मूर्तिहरू विशेष गरेर बौद्ध हीनयान तथा महायानका मूर्तिहरू लक्ष्मीनरसिंहकै पालादेखि पछि बनेका मात्र प्रचूर मात्रामा दृष्टिगत भएका छन्। यहाँभन्दा पहिले बनेका विभिन्न किसिमका बौद्ध देवताहरूमध्ये केवल बुद्ध लोकेश्वरका देखिएका छन्। अरू किसिमका बौद्ध देवताहरू विरलै मात्रामा देखिएका छन्। लक्ष्मीनरसिंहको समयमा बनेका केही प्रामाणिक बौद्ध देवताहरू मध्ये स्वयम्भूको मनोहर जङ्गलभित्र उकालो लाग्ने ठाउँमा स्थापना भएका विशाल भूमिस्पर्श मुद्रामा ध्यानाव-स्थामा रहेका तीन अक्षोभ्यका मूर्तिहरूमध्ये बीचको मूर्ति अत्यन्त मनमोहक र विशेष ऐतिहासिक दृष्टिकोणले महत्वपूर्ण छ। यद्यपि यो बीचको मूर्ति लक्ष्मीनरसिंह र उनका छोरा प्रतापमल्लको संयुक्त राज्यकालमा १६९३ वि. सं. मा स्थापना भएको कुरा संगैको शिलापत्रमा लेखिएको छ तथापि लक्ष्मीनरसिंहकै समयमा यसको वर्णन हुनु युक्तिसंगत देखिन्छ।

यो शिलामय अक्षोभ्य बुद्धको मूर्ति आसन बाहेक करीब ५।। हात जति अग्लो छ। यो मूर्ति टुक्रा टुक्रा ढूङ्गाहरूको संयोजनले बनेको छ। केवल शिरमात्र एकै ढुङ्गामा कुँदिएको छ। काठमाडौंमा पाइने सबै किसिमका मल्लकालिक बुद्ध मूर्तिहरूमध्ये यही मूर्ति सबभन्दा ठूलो र भावपूर्ण देखिएको छ। यो बुद्धको मूर्ति बुद्धको प्रतिमा लक्षण अनुसार शिरमा मणिचूड, कुन्तल, लामा लामा कर्णपाली भएको कान, निधारमा पान बुट्टे टीका, धनुषाकारको शान्त नयन, फराकिलो निधार, ऋजुनासा तथा पुष्ट मुस्कुराहट लिएको ओठ, विशाल छाती, लामा लामा हात खुट्टा, किनारा सहीतको कषायवस्त्रको आवरण आदिले अति शोभायमान बनेको छ। यो मूर्ति अण्डश ढुङ्गाहरूको संयोगले बनेको हुनाले यसमा त्यत्तिको उत्कृष्ट कला झलिकएको छैन तथा सूक्ष्म कटाइको दृष्टिले पनि तल ओर्लेको छ। किन्तु अङ्ग ढङ्ग मिल्नु-को कारण राम्रै देखिएको छ। मुखाकृतिमा झल्केको गम्भीर शान्तभावले अहिंसाको मार्ग जनताको समक्ष राखेर भेदभावरहित मनुष्यमात्रको कल्याण हुने सिद्धान्तको प्रतिपादक बुद्ध मानौ शान्तिकै मूर्ति समान रहेको छ।

यही भावपूर्ण हुनुको कारण यो मूर्ति अत्यन्त आदरणीय बनेको छ। खण्डश जोडेर बनाए तापनि यो मूर्ति उसबेला त नयाँ ढङ्गको राम्रै होला किन्तु तीन सय वर्षसम्मको घामपानीमा रहेको हुनाले आजकाल यस मूर्तिमा त्यत्तिको श्रृक्ष्णपन र सुन्दरताको साक्षी सूक्ष्म कालिगढी देखिंदैन । किन्तु यसरी खण्डश जोडेर बनाउने पनि एक कला हो जुन वास्तुविद्या, अन्तर्गत गणना हुन्छ। यसरी भीमकाय मूर्ति वास्तुविद्याको आधारमा बन्नु पनि एक कलाको क्षेत्रमा नवीनताकै देन हो । एउटै ढुङ्गामा मूर्ति कुँद्नुभन्दा यसरी खण्डश जोडेर बनाउनु धेरै सजिलो र अकष्ट साध्य छ। यही शैलीमा बनेको उपर्युक्त अक्षोभ्यको बुद्ध प्रतिमाले लक्ष्मीनरसिंहको समयमा कलाकारहरूको इतिहासमा एक नयाँ कुराको थप भएको छ, जुन एक नयाँ शैलीको आधारशिला बनेको छ। यस मूर्तिको निर्माता शिल्पकार आफ्नो प्रयासमा सफल बनेको छ किनभने यो मूर्ति भव्य शान्तिको द्योतक बनी भावपूर्ण भएकोले काठमाडौंको पवित्र मुकुट समान् शोभा पाएको स्वयम्भू भगवान्‌को दर्शनार्थ आउने देश–विदेशका यात्रुहरूको हृदयलाई प्रफुल्लित गर्न सफल रहेको छ । यस मूर्तिको आसन पनि सजधजको छ । बीचमा एक बज्रको रूप दिइएको छ, जुन बज्रयानको मूल चिन्ह हो । यद्यपि बुद्धको सिद्धान्त बज्रयानको सिद्धान्तदेखि ज्यादै प्रतिकूल छ, तथापि बज्रयान बुद्धको आसनको तल राखिनुको कारण बुद्धको आसन त्यत्तिको दृढ छ जतिको यो बज्र भन्ने हुन्छ। लक्ष्मीनरसिंहको समयदेखि कान्तिपुरमा महायानी र बज्रयानीहरूको ठूलो प्रभाव फैलेको बुझिन्छ ,यसको परिणामस्वरूप त्यसबेलादेखि अनेक जटिल तथा अश्लीन जस्तो देखिने अनेक बौध्द प्रतिमाहरू बन्दै आएका देखिन्छन्, जुन हामी तलका राजाहरूको क्रममा क्रमश: देख्ने छौं । उपर्युक्त अक्षोभ्यको मूर्तिमा बज्र अङ्कित हुनु पनि त्यसैको परिणाम हो । अक्षोभ्यको बाहन समान बज्रको दायाँ र बाँयाँ दुइ त्वाचीहरू पनि दिइएका छन् जुन कलात्मक ढङ्गमा जडिएका छन् । यसको अतिरिक्त बुद्ध मूर्तिको आसपासको भित्तामा उभिएका दुइ भिक्षुहरू पनि दिइएका छन् जुन बुद्धको परम शिष्य शारिपुत्त र मौद्गल्यायनको सम्झना दिने स्थितिमा रहेका छन् । कषाय बस्त्रको जामा र पछ्यौरा ओढेका यी दुइ भिक्षुहरूले एक हातमा पिण्डपात्र र अर्को हातमा खिखिरिका लिएका छन् । शिर मुण्डित छ र शान्त भावको आकृतिको चेहरा बनेको छ, जसमा नेपालीको चेहरा उत्रेको छ ।

लक्ष्मीनरसिंहको समयमा बनेका अनेक मूर्तिहरू मध्ये उपर्युक्त शिला-मूर्ति बाहेक काठका र धातुका मूर्तिहरू पनि त्यत्तिकै सुन्दरतामा पुगेका छन्। काठका मूर्तिहरू मध्ये लक्ष्मीनरसिंहले बनाउन दिएको हनुमान ढोका अगाडि-को जगन्नाथको मन्दिरको टुडालहरूमा कुँदिएका अनेक प्रकारका अष्टभूज तथा चतुर्मुखी मूर्तिहरूको साथमा सामाजिक अश्लील जस्तो देखिने शिव-शक्तिको मिलन रूप या युगल रूपका दार्शनिक विचारलाई जनसाधारणमा बुझाउने मूर्तिहरू र तोरण तथा ढोकाका दायाँ बायाँ दिइएका मूर्तिहरू दर्शनीय छन्। यद्यपि यी काठका मूर्तिहरू नेपाली वास्तुकला अन्तर्गत छन् तथापि मूर्तिहरूमा देखाइएको कलाले उहिलेका सिकर्मीहरूको प्रवीणतालाई अवगत गर्न ध्यान दिन योग्य छ।

लक्ष्मीनरसिंहपछि उनका छोरा प्रतापमल्लको राज्यारोहण हुन्छ। यसको राज्यकाल १६९८ देखि १७३१ वि. सं. सम्म मानिएको छ। कान्ति-पुरका राजाहरू मध्ये प्रतापमल्लको ठूलो ख्याति र प्रतिष्ठा छ। कान्तिपुरको इलाकाभित्र जति प्रतापमल्लकालिक ऐतिहासिक घर-मन्दिर देवी देवता तथा शिलापत्रहरू अद्यावधि रहेका छन् त्यत्ति अरू कसैको समयमा पनि बने-को देखिंदैन। प्रतापमल्लले अनेक बौद्ध तथा शैव मन्दिरहरू बनाएका छन्। तथा अनेक प्राचीन देवालयहरू जीर्णोद्धार पनि गरेका छन्, जसको प्रामा-णिकताको लागि ठाउँ ठाउँमा ठूला ठूला शिलापत्रहरू गाडिएका छन्। एतदर्थ कलाको दृष्टिले प्रतापमल्लको नाउँ कान्तिपुरमा अग्रगन्य छ। इति-हासको दृष्टिले विचार गर्दा प्रतापमल्लको समयमा यसरी कलाको हरेक क्षेत्रमा विकास हुनुमा एक कारण देखिएको छ। त्यो हो भाइ भाइमा पैदा भएको प्रतिस्पर्धा। अर्थात् सिद्धिनरसिंहले आफ्नो दरबारलाई कलात्मक ढङ्गले सजाएको कुरा प्रतापमल्लले सहन सकेका थिएनन्। दरबारभित्र मात्र पाटनमा भव्य कलात्मक ढङ्गले सजिसजाउ भएको होइन किन्तु पाटनमा अनेक भव्य मन्दिर मूर्तिहरू बनेका थिए, जुन कुरा प्रतापमल्लको आँखामा नाचिरहेका थिए। यसैको फलस्वरूप कान्तिपुरका कलाकारहरूले आफ्नो विद्या, बुद्धि, मेहनत अनुसार कलाकृतिहरू निर्माण गर्ने अवसर पाए। स्वयम्भू डाडाँको प्रतापपुर र अनन्तपुर नामका दुइ स्तुपाकारका मन्दिरहरू धर्मधातु चैत्यको आसपास रहेका छन्। यी दुइ मन्दिरहरू स्वयं प्रतापमल्ल र उनकी

पत्नीको नाममा स्थापना भएका थिए । यिनीहरूको स्थापना काल १७१२ वि. सं. दिइएको छ । यी मन्दिरहरू भित्र बज्रयानका गुह्यदेवता सम्वर र खड्नयोगिनीका मूर्तिहरू स्थापना गरिएका छन् । गुह्य भएकोले साधारण जनताको लागि अदृश्य बनेका छन् । तर बाहिर देखिने गरी राखिएका केही मूर्तिहरू छन् जसको यहाँ मूर्तिकलाको दृष्टिले विचार गरिन्छ । ती बाहिर राखिएका मूर्तिहरूमध्ये दुवै दायाँ र बायाँका मन्दिरहरूको द्वारमा द्वारपालका रूपमा रहेका दुइ हात जति अग्ला काकास्या र उल्कास्या तथा श्वानास्या र सूकरास्या आफ्नो स्थितिमा भावपूर्ण बनी अङ्ग ढङ्ग मिलेका छन् । यी काकास्यादी मूर्तिहरू विशेष सम्वरका द्वारपाल नै हुन् । यिनीहरूको उपस्थितिले नै भित्र रहेका देवताहरूको विषयमा बताउँछ । यी द्वारपालहरू आफ्नो आफ्नो नाम अनुसारको अनुहारमा कुँदिएका छन् । जस्तै काकास्याको मुख कौवाको मुखाकृतिमा, उल्कास्याको मुखाकृति लाटोकोसेरोको अनुहारमा, श्वानास्याको मुख कुकुरको मुखाकृतिमा तथा सूकरास्याका मुख सुगुरको मुखको आकृतिमा अङ्कित भएको छ । तर शरीर मनुष्यकै आकृतिमा दिइएको छ । प्रतापपुरको द्वारमा चतुमुर्खी काकास्या र उल्कास्या दिइएका छन् । षड्भुजले डमरू, कर्त्ति, घण्टा,बज्र खट्वाङ्ग र पात्र लिएका छन्। बेतालको शरीर माथि नृत्यावस्थामा रहेका यी द्वारपालहरू नरमुण्डमाला र नरमुण्डले आभूषित मुकुटादि आभरणहरूले सजिएका छन् । हेर्दा रौद्र र विभत्स रसले परिपूर्ण भए तापनि यी काल्पनिक जगत्का अनौठा मूर्तिहरू कलाको दृष्टिले ज्यादै आकर्षक बनेका छन् । तर प्रतापपुरमा रहेका यी मूर्तिहरू गौणमूर्ति भएकोले सूक्ष्मकला यसमा परेका छैनन् । त्यस्तै अनन्तपुरको द्वारमा पनि चतुर्भुज श्वानास्या र सूकरास्या रहेका छन् । तर यिनीहरूको शिर चाहिं एउटै मात्र रहेको छ। चार हातमा डमरू, कर्त्ति, पात्र, खड्ग दिइएको छ । तथा आभूषणहरू समान भए तापनि ढुङ्गा त्यत्तिको दरो र असल छैन । कलाकारले यसरी मनुष्यदेहमा जीवजन्तु र चराचुरूङ्गीहरूको टाउको जडेर नेपाली मल्लकालिक मूर्तिकलाको गरिमालाई माथि पुऱ्याएको छ । यसरी अवास्तविक कुरालाई पनि वास्तविक जस्तो बनाएर रोचक स्थितिमा परिणत गर्नु कुनै साधारण कुरो होइन ।

प्रतापमल्लकालिक मूर्तिकलाको व्यापकताको दृष्टिले स्वयम्भूस्थित बज्रको

आधार पेटिका विचारणीय छ । यो वज्र १७२५ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो । यद्यपि वज्रमा कुनै कला छैन किन्तु त्यसको तल वृत्त आधार-भूमिमा बाह्रवटा जनावरहरुको सुन्दर मूर्तिहरू कुँदिएका छन् । कलाकारले यी जनावरहरूको मूर्ति कुँदेर त्यसबेलाको प्राणी शास्त्रको मर्यादालाई गौरवान्वित बनाएको छ । यी प्राणीहरू केवल नाम त प्राणी होइनन् किन्तु हरेक प्राणीहरूको मूर्तिमा ठीक ठीक वास्तविक आकृति उत्रेको छ । जस्तै–साँढे पूर्णतया आयुपरिपक्व भएको रूपमा लच्केको जुरो र ठाडो ठाडो सिंङ्गको विशेषतामा, बनेल साना साना खुट्टा, भद्दा शरीर र चुच्चो परेको मुखबाट निस्केको दारामा, बाघ शरीरमा धर्के निशान, लामो पुच्छर तथा भयानक पन्जाको दृश्यमा, फणादार सर्प र बेरिएर गुचमुच्च परेको अवस्थामा, लच्केको जगर युक्त घोडा हिंड्न लागेको अवस्थामा, घुमाउरो परेको सिङ्ग-दार भेंडा शरीरको घुंघरेको रौंको विशेषतामा, वानर मनुष्यको अनुकृतिले चौपायाको, लामो लामो गर्दन भएको हाँस आफ्नो पखेटामा र कुक्कुर आफ्नो विशिष्ट आकृतिमा पूर्णतया प्राकृतिक ढङ्गले उतारिएका छन् । यी उपयुक्त प्राणीहरूका मूर्तिहरू यसरी ढुङ्गामा कुँदिएको देख्दा हाम्रो मनमा उहिलेका कलाकारहरूले हस्तगत गरेको व्यापकताप्रति आत्मबोध हुनु स्वभावैको कुरा छ । मूर्तिकला अन्तरगत नै केवल मनुष्यको मात्र स्थान छ किन्तु माथि बताए अनुसार जीवजन्तु र चराचुरुङ्गीहरूको पनि यसमा समावेश भएको कुरा स्पष्ट छ ।

प्रतापमल्लकालिक अनेक संप्रदायका मूर्तिहरूमध्ये कलात्मक विशिष्टताको दृष्टिले स्वयंभू स्थित उपर्युक्त वज्रको सामुन्ने रहेको एक अर्को मूर्ति पनि त्यत्तिकै आकर्षक छ । यस मूर्तिमा भगवान् बुद्धले बुद्धत्व प्राप्तिका लागि तपस्या गर्दा अनेक दैत्य, पिशाच, राक्षस तथा अप्सराहरूले तपभङ्ग गर्ने गरेको उत्पातलाई दर्शाएको छ । यसलाई मारविजय भन्दछन् । यो मूर्ति १७१३ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो । यस मूर्तिशिलाको लंबाई करीब ३ हातको छ । यसमा कुँदिएका अनेक भावका मूर्तिहरू कलापूर्ण भए तापनि ढुङ्गाको कमशलपनले खिइएर धमिलिन लागेका छन् । तर कलाकारिताको छाप मेटिएको छैन । यो मारविजय नामक घटनाको मूर्ति साह्रै घतलाग्दो र दर्शनीय छ । यस मूर्तिशिलाभित्र यति किसिमका अनेक

भावका मूर्तिहरू छन्, जसको अध्ययनले एक विशाल समाजकै वस्तुस्थिति अवगत हुनआउँछ। अतएव यो मूर्ति न केवल कलाको दृष्टिले मात्र महत्त्व-पूर्ण छ किन्तु कलाको माध्यमबाट व्यक्त भएको सामाजिक मनोभावनाको अध्ययनको निमित्त पनि यो त्यत्तिकै उपादेय छ। यस मूर्तिभित्र सबभन्दा माथि एक सानो चैत्य कमलोपरि दिएइएको छ। त्यसको तल वरिपरि ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर र इन्द्रादि देवताहरू आफ्नो आयुधसहित निजी वाहनमाथि देखाइएका छन्। तथा विद्याधरहरू पनि आकाशमाथि उडि-रहेका छन्। त्यसको तल ध्यानावस्थामा रहेको बुद्धको चारैतिर अनेक भयानक आकारका दैत्य राक्षसादिहरू अनेक हतियारहरूले बुद्धलाई प्रहार गर्न उद्यत भएका छन्। तथा बुद्धको आसन तलको पीठमा अनेक मनमोहक अप्सराहरू आफ्नो यौवन, सुन्दरता तथा गाननृत्यादिले बुद्धको एकाग्रचित्त-लाई आकर्षण गर्न संलग्न भएका छन्। यस किसिमसंग बुद्धको अवदानहरू-मा उल्लिखित काल्पनिक भावनामय मारविजयको दृश्यलाई मूर्तिकलाले साकार बनाइदिएको छ, जुन अत्यन्त प्रभावोत्पादक छ। यद्यपि यस मार-विजयको वास्तविक ध्येय अर्कै छ तथापि साधारण जनतामा मार भनेको केहो भन्ने कुरा दर्शाउन यस्तो किसिमको काम, क्रोध, लोभ, मोहादिको कारणबाट हुने संसारको जटिलता र भयङ्करपनलाई कल्पना गरिएको छ। सुन्दरताको उपासक कलाकारले यस शिलामा बुद्धको मूर्ति वनाउँदा घाँटीमा एक आलंकारिक माला दिएको छ। यो बुद्धको प्रतिमा शास्त्रको लक्षणबाट ज्यादै प्रतिकूल छ। बुद्धको कुनै पनि मूर्तिमा आलंकारिक गहनाहरू हुँदैनन्। किन्तु सुन्दरता बढाउनका लागि भावुक कलाकारले संसारको सबै वासना-बाट मुक्त भई सकेको बुद्धमूर्तिमा पनि गहना दिएर शास्त्रको प्रतिकूल काम गरेको छ। यसको अतिरिक्त बुद्धको काषायवस्त्रमा पनि सुन्दर बुट्टाहरू कुंदिएका छन्। यस मारको विजयको शिलाको बीचमा एक बत्ती बाल्ने पाला वनेको छ। यस पालालाई दाँया बाँया रहेका दुई हात्तीहरूको सूंडले उठाएको छ। त्यसमुनि घुंडा धसेर बसेका एक बानरले पनि त्यस पालाको बीचमा आफ्नो हातले सहारा दिएको छ। यो दृश्य पनि अति आकर्षक बनी कलाकारको सफलताको निशानी रहेको छ।

प्रतापमल्लको समयका माथि उल्लिखित केही बौद्ध मूर्तिहरूको क्रममा

हामी महाँकाल, बसुन्धरा आदिका अनेक प्रामाणिक बौद्धमूर्तिहरू स्वयम्भूमा नै छरिएका देख्नसक्दछौं,जुन उस बेलाको बौद्धकलालाई पारख गर्न उपयुक्त बनेका छन् । यी बौद्ध मूर्तिहरूको अतिरिक्त प्रतापमल्लको समयमा बनेका अनगिन्ती शैव मूर्तिहरू पनि यत्रतत्र छरिएका छन् । यहाँ केवल प्रतापमल्लको निजी संग्रहालयमा रहेका केही उत्कृष्ट शैव तन्त्रको आधारमा बनेका मूर्तिहरूको मात्र कलात्मक स्थितिको चर्चा गरिन्छ ।

माथि हामीले चर्चा गर्‍यौं कि प्रतापमल्लको समयमा कलात्मक प्रतिस्पर्धा एक प्रकारले उठ्नलागेको थियो । फलस्वरूप त्यसताका बनेका अनगिन्ती मूर्तिहरू हामी देख्न सक्दछौं । यस प्रकार कलाको महत्त्व बढिरहेको समयमा राजाहरूले जुन उत्साह र प्रेरणाले अति सुन्दर मूर्तिहरू संग्रह गरी आफ्नो दरबार र राज्यको शोभा बढाउने काममा कलाकारहरूलाई हरतरहले उत्साहित गराई राखेका थिए, त्यसैको सिलसिलामा हामीले माथि ललितपुरको मूर्तिकलाको प्रकरणमा सिद्धिनरसिंहले बनाउन दिएको शिला मूर्तिहरूको भण्डार सुन्दरीचोक हेर्‍यौं । अब यहाँ प्रतापमल्लको निजी मूर्ति संग्रहालय हनुमानढोकाभित्रको मोहनचोक हेर्नु छ । यहाँ प्रतापमल्लले अति कलापूर्ण तथा उत्कृष्ट सुन्दर मूर्तिहरू संग्रह गरी यथास्थान राखिदिएका छन् । यस चोकभित्र का प्रायः सबैशिलाका तथा काठका मूर्तिहरू शैव र वैष्णव धर्मका छन् । विशेष गरेर पाटनको सुन्दरीचोकमा झैं यहाँ पनि चोकको बीचमा रहेको धाराको वरिपरि सजाएर राखिएका मूर्तिहरूमा अनेक भैरवीय तन्त्रमन्त्रहरूको विकराल परिस्थितिमा उद्भूत भएका अनेक भावका बहुभुज र बहुशिरधारी भैरवहरू, मातृकाहरू, भवानीहरू, भगवतीहरू तथा विष्णु, महेश्वर, बासुकी, बाराही, गणेश, कुमार आदि प्रसिद्ध देवदेवीहरू रहेका छन् । यी सबै मूर्तिहरूको शैलीमा प्रायः एकैनासको स्थिति बनेको छ यद्यपि एकदुई मूर्तिहरूमा विभिन्नता देखिएका छन् । धेरैजसो मूर्तिहरू पाटनको सुन्दरीचोक स्थित मूर्तिहरूकै समान कलाकारितामा बनेका छन् । मध्यमल्लकालिक कलाको जटिल तथा भावपूर्ण शिल्प देखिएको छ । त्यसको दृष्टिले प्रतापमल्लको प्रेरणामा आफ्नो घन र छिनोलाई नचाएका कलाकारहरू ललितपुरको सुन्दरीचोक स्थित मूर्तिहरू बनाउने मूर्तिकारहरूभन्दा कुनै दृष्टिले पनि कम थिएनन् भन्ने कुरा स्पष्ट

हुन्छ। यो ठूलो गर्वको कुरा छ। कलाकार ललितपुरका होउन् या कान्तिपुरका तर तिनीहरूले राजाज्ञालाई सफलीभूत गर्न जुन तनमनधन दिएर मेहनत र बुद्धिले धैर्यको सहारामा काम गरेका छन् त्यो आज नेपाली कलाकार मात्रले सोच्ने विषय छ। तिनीहरूले गरेको काम र मेहनतको फलस्वरूप, अद्यावधि उपर्युक्त प्राचीन संग्रहालयमा जुन अमर कलाकृतिहरू सुरक्षित रहेका छन् त्यसको गुणगान आज नेपाली मात्रले गरिरहेको छ। यो कम महत्त्वको कुरा छैन। यसको श्रेय ती कलाकारहरूलाई बाहेक अरू कसलाई हुनसक्तछ? वास्तवमा प्रतापमल्लले आफ्नो दरबारको चोकमा दरबारको शोभा बढाउन र आफ्ना प्रजाको कुशल कलालाई दर्शाउन जुन प्रयास गरेका छन्। त्यसलाई एक प्रकारको कान्तिपुरका कलाकालरहरूको खूबीको निचोड समान भने पनि कुनै अतिशयोक्ति हुनेछैन। मोहनचोक स्थित सबै मूर्तिहरूको यहाँ एक एक गरी व्याख्या गर्नु संभव छैन।

मोहनचोक स्थित उपर्युक्त मूर्तिहरूको अतिरिक्त भित्तामा टाँसिएका शिलाका केही यस्ता मूर्तिहरू पनि छन् जसमा प्रतापमल्लको दरबारिया नर्तक नर्तकीहरूको रूपाकृतिहरू गाना बजानामा मस्त भएको भावमा कुँदिएका छन्। यो उस बेलाको मूर्तिकलाको ज्यादै चाखलाग्दो र रोचक विषय बनेको छ। प्रतापमल्ल गाना बजानामा पनि खूब प्रवीण थिए भन्ने जुन इतिहासमा लेखिएको छ त्यसको चरितार्थ यी मूर्तिहरूको पंक्तिले गरेको छ। यी शिला-मूर्तिहरूमा पूर्णतया प्रतापमल्लको दरबारको स्थितिलाई व्यक्त गर्न कलाकारले उस बेलाका राजपरिवार तथा आसपास रहने सेवक सेविकाहरूको वास्तविक स्थितिलाई अवगत गराएको ज्यादै प्रशंसनीय छ। यस्ता सामाजिक मूर्तिहरू नेपाली मूर्तिकलाको क्षेत्रमा बिरलै देखिएका छन्। अतः यसको महत्त्व मूर्तिकलाको दृष्टिले उपर्युक्त देवी देवताहरूको मूर्तिहरूभन्दा धेरैगुणा बढेको छ। तर मोहनचोकका यी मूर्तिहरू प्रायः गोप्य झैं रहेका छन्। यसकारण यहाँ तिनको विशद वर्णन गर्न असमर्थ छु। यी भव्य सामाजिक मूर्तिहरूको दर्शनले प्रतापमल्लकालिक कलाकारहरूको इज्जत पनि त्यत्तिकै बढेको छ।

माथि हामीले केवल देवी देवताहरू र केही समाजको भावलाई चित्रण गर्न खोजेको विभिन्न सम्प्रदाय र धर्मका मूर्तिहरूको विषयमा कलात्मक

दृष्टिले विचार गर्‍यौं । किन्तु मूर्तिकलाको खास विषय– मनुष्यदेहको मूर्तिकलाको विषयमा प्रतापमल्लकालिक कलाकारहरूको स्थिति कस्तो थियो भनेर विचार गर्न पाएको छैन । काठमाडौंको यत्रतत्र देवी देवताहरूको समक्ष प्रगतिपरायणावस्था रहेका अनेक प्रकारका सालिकहरू देखिएका छन् । किन्तु प्रमाणको दृष्टिले आजसम्म प्रतापमल्लभन्दा पहिलेका राजाहरूको समयमा बनेका कुनै त्यस्ता सालिक भेटिएका छैनन् । प्रतापमल्लको समयदेखि नै हामी मूर्तिकलाको दृष्टिले उच्चकोटिका यस्ता सालिकहरू बनेका देख्दछौं ।

प्रतापमल्लले आफ्नो राज्यकालमा ठाउँ-ठाउँमा आफ्ना सालिकहरू बनाउन दिएर स्थापना गरेका थिए । ती सालिकहरूमध्ये रानीपोखरी स्थित हात्तीमाथिको शिलाप्रतिमा र हनुमानढोका अगाडिको देगुतले समक्ष रहेको धातुको स्तंभोपरिको सालिकको विशेष गरेर यहाँ वर्णन गरिन्छ ।

प्रतापमल्लले आफ्नो दिवंगत छोरा चक्रवर्तेन्द्रमल्लको स्मृतिमा घण्टाघर अगाडि पोखरी बनाई त्यस पोखरीको दक्षिणपट्टि हात्तीमाथि चढेको एक आफ्नो सालिक आफ्ना दुई छोराहरूको साथमा स्थापनागर्न लगाएका छन् । हाल यस पोखरीलाई रानीपोखरी भन्दछन् । यस रानीपोखरीको निर्माण १७२७ वि. सं. मा भएको थियो । हात्तीमाथिको यो सालिक ज्यादै दर्शनीय कृति बनेको छ । यद्यपि यस मूर्तिको संयोग वास्तुकलाको आधारमा खडा भएको छ तथापि मूर्तिकलाको दृष्टिले यसको विशिष्टता अति सराहनीय हुनु स्वभावैको कुरा छ । यो मूर्ति खण्डश ढुङ्गाहरूको योगले स्वयंभूको मनोहर जंगल स्थित लक्ष्मीनरसिंह र प्रतापमल्लको संयुक्त शासनकालमा बनेको विशाल बुद्धको मूर्ति झैं बनेको छ । हिंड्न लागेको हात्तीको शारीरिक अवस्था पूर्णतया वास्तविक बनेको छ । त्यसमा पनि हात्तीको आकार-प्रकार दुरूस्त हात्तीकै नापमा बनेकोले कलाको साथसाथ प्रतापमल्लकालिक कलाकारहरूको महिमा पनि त्यत्तिकै विशाल बनेको छ । यस शिलामा हात्तीले मानौं साँच्चैको हात्तीकै अङ्ग प्रत्यङ्गमा भएको समानताले सजीवताको गतिलाई झल्काएको छ । यसरी यति ठूलो हात्ती ढुङ्गामा कुँदेर निर्माण गर्नु कम महत्त्वको कुरा छैन । वास्तवमा यस कामको

वरद मुद्रामा दुई हात अभय मुद्रमा र बाँकी दुई हात तृप्तिबोधक मुद्रामा दर्शाइएका छन्। हातको बीचमा दायाँ र बायाँ दुई पताकाहरू पनि ठड्याइएका छन्, जसको शोभा अति आकर्षक बनको छ। यो देवता अवश्यमेव प्रतीकवादबाट पैदा भएको हो। किन्तु यसको सृष्टिकर्ता कम विचारवान् थिएन किनभने यस देवताको नाउँमा जुन विभिन्न भावका मुद्राहरू प्रकाशित गरिएका छन् ती सत्यशः सामाजिक बनेका छन्।मूर्तिकलाको दृष्टिले पनि यहाँ त्यो कलाकारको कालिगडी, जसले उपर्युक्त मूर्तिमा कलाको मर्म साधारण जनताको हृदयमा बिझ्ने गरी आफ्नो सुघरसफाइ र युक्तिले भरेको प्रवीणता प्रकट गरेको छ, अत्यन्त प्रशंस्य छ। यस प्रकारको मूर्ति निर्माण गर्नु साधारण कलादेखि धेरै टाढाको विषय छ।

त्यस्तै तह्लँ बहालको सालिक पनि उस बेलाको वेशभूषा आदि सभ्यतामूलक संस्कृतिको दीपक बनेको छ। यस सालिकको लम्बाई करीव २ हातको छ। फराकिलो निधार, ठूला ठूला आँखा, चुच्चे परेको जुङ्गा आदि विशिष्ट आङ्गिक चेहराको मस्तकमा फेटावाल पगरीले सुशोभित भएको छ। शरीरमा चुनेको सर्वाङ्ग ढाक्ने जामा, घाँटीमा जन्त्र आदि आभूषणहरूले सजेको प्रणतिपरायणा वस्थाको यो मूर्ति भद्दा हुनुको साथै ज्यादै खुलेको निधारले पनि मल्लकालिक मानवीय मूर्तिकलाको सीमा बढ्न नसकेको अवस्थालाई बुझ्न उपादेय छ।

नृपेन्द्रमल्लको भोग सकिएपछि उनका भाइ पार्थिवेन्द्रमल्लको हातमा राज्यको अधिकार हस्तान्तरित भएको थियो। यिनको पालामा बनेका मूर्तिहरू संभवतः यत्रतत्र छरिरहेका होलान्। किन्तु प्रमाणको दृष्टिले सत्य साबित भएका दुई मूर्तिहरू ठवहिलभित्र विहारमा रहेका छन्। यी दुई मूर्तिहरूमध्ये एक मूर्ति मञ्जुश्री र अर्को मूर्ति सरस्वतीका हुन्। यी मूर्तिहरू १७३८ वि. सं. मा स्थापना भएका थिए। मूर्ति राम्रो भए तापनि सूक्ष्म कलाले त्यागिसकेको छ। तथा ढुङ्गाको कमसलपनाले मूर्ति धमिलिन लागेको छ। आँखा लाग्ने आभरणहरू मध्ये गर्धनदेखि घुँडासम्म आउने वनमाला विशेष बनेको छ। दुवै हातले लिएका कमलमाथि मञ्जूश्रीको खड्ग र पुस्तक तथा सरस्वतीको माला र पुस्तक दिइएका छन्। मूर्तिशिलाको वरिपरि ज्वालाको बुट्टा काटिएको छ। कमलमाथि उत्थितावस्था-

दक्षिण काली

मा एकै नाप र एकै शैलीमा रहेका यी दुई मूर्तिहरू पार्थिवेन्द्रमल्लका कलाकारहरूको व्यतीत इतिहासको दर्पण बनेका छन्। कलाकारले स्त्री र पुरुषको विभिन्नताको द्योतक अनेक तत् तत् लक्षणहरू स्पष्टतया दर्शाएका छन्। स्त्रीको चेहरामा हुनुपर्ने सुन्दरताकी जननी सुकुमारीपन र शरीरको अङ्ग अङ्गमा हुनुपर्ने आकर्षक यौवनको निशानी राम्रोसंग कुँदिएको छ।

कान्तिपुरका राजाहरूको क्रममा पार्थिवेन्द्रमल्लको निधनपछि उनका छोरा भूपतेन्द्रमल्लको नाउँ उल्लेख भएको छ। प्रतापमल्लपछि कलामा अभिरूचि देखाउने कान्तिपुरका राजाहरूमध्ये भूपालेन्द्रमल्लको नाउँ महत्त्वपूर्ण छ। यिनको समयमा गिर्नलागेको प्रतापमल्लकालिक कलाकारहरूको परम्परा पुनश्च केही मात्रामा उन्नत भएको देखिन्छ। यस कुराको पुष्टिका लागि केही विभिन्न संप्रदायका मूर्तिहरू यहाँ विचारणीय छन्। सबभन्दा पहिले गद्दीदरबार सामुन्नेको विष्णुको मन्दिर अगाडि रहेको गरूड अति महत्त्वपूर्ण छ। यो करीव ४ हात जति अग्लो एक ढुङ्गामा कुँदिएको प्रगतिपरायणा वस्थामा बसेको भव्य तथा विशाल गरूडको मूर्ति कलाको दृष्टिले माथिकै सतहमा पुगेको छ। यस भीमकाय मूर्तिमा अङ्गप्रत्यङ्ग मिल्नु नै कलाकारको निपुणताको साक्षी बनेको छ। एउटै ढुङ्गामा यति ठूलो मूर्ति कुँद्नु कम महत्त्वको कुरा होइन। काठ या धातु तथा माटाका मूर्तिहरू बनाउँदा बनाउँदै बेहोशीपनाले बिग्रे सच्याउन हुन्छ तथा भाँचिए जोड्न हुन्छ। किन्तु शिलाको मूर्ति बनाउँदा भाँचिए जोड्न सकिँदैन, जोडे पनि अपूज्य हुन जान्छ। किनभने लोक परम्परा अनुसार देवी देवताहरूको मूर्तिहरूमा कुनै किसिमको चोट पटक लागेर अङ्ग विकृत भए अपूज्य हुन जान्छ। यस्तो अवस्थामा यति ठूलो गरूडको मूर्ति तयार गरेर कलाकारले आफ्नो धैर्यलाई देखाइदिएका छन्। मूर्ति प्राचीन लिच्छविकालिक मूर्तिकलाको शैलीमा बन्न खोजेको छ। जीउमा त्यत्तिको सूक्ष्मता नरहे तापनि मुखमा कलाकारले ज्यान दिन कोशिश गरेको व्यक्त हुन्छ। ठूला ठूला आँखा, ऋजुनासा, पुष्ट अधरपल्लव, तथा फराकिलो निधार माथिको वैष्णवी टीकाले पंक्षीराजको मानवीय मुखमण्डल प्रकृतिको वास्तविक स्थितिमा पुग्न खोजेको छ। काठमाडौंको मुटुमा रहेको यो गरूडको विशाल मूर्तिले आज नेपाली मात्रको हृदयलोक पगालिरहेको छ। यो

मूर्ति लिच्छविकालिक मूर्तिहरूको शैलीमा बन्न खोजेको भए तापनि यसमा टल्कने पालिश देखिंदैन । अतएव बूढानीलकण्ठको चेहरामा झल्केको ज्योति यसमा हामी पाउन सक्दैनौं । मल्ल राजाहरूको निभ्नलागेको शासन रूपी बत्तीकोसाथ निभ्नलागेको नेपाली मूर्तिकला रूपी बत्ती झैं एक ठूलो ज्वालाले नेपाली मात्रलाई सङ्केत गरेको जस्तो अभिव्यक्ति हुन्छ । यसपछिका मूर्तिहरूमा यति भव्य मूर्ति दुर्लभै रहेको छ ।

उपर्युक्त गरूडको मूर्ति पछि काठेंसिंभुभित्र रहेको दण्डपाणि र खड्गपाणि नामका भैरवहरू दर्शनीय छन् । यी भैरवहरू शैवमतबाट उत्पन्न भएका होइनन् किन्तु बज्रयानीहरूकै खोपडीबाट निस्केका हुन् । अतः यी मूर्तिहरूमा बौद्धमतका छाप परेका छन् ।

भूपालेन्द्रमल्लको समयका मूर्तिहरूमध्ये उपर्युक्त दुई मूर्तिहरूको अतिरिक्त खास मूर्तिकलाको अध्ययनका लागि एक सामाजिक मूर्तिको विचार गर्नु यहाँ अतिशोभनीय हुनेछ । छुस्याबहालभित्र एक स्वास्नीमान्छेको सालिक छ । यो सालिक १७५५ वि. सं. मा निर्माण भएको थियो । यो सालिक नेपालमा पाइएका सबै सालिकहरूभन्दा अति उत्कृष्ट बनेको छ । सूक्ष्मता र वास्तविकताको दृष्टिले यो धेरै माथि पुगेको छ । बिन्ती गरी बसिरहेकी यस स्त्रीको सालिक लालित्यपूर्ण हुनुको कारण सजीवताको द्योतक बनेको छ । यस मूर्तिमा जति लालित्यले भरेको सुन्दरता छ त्यत्तिकै सभ्यताको जड संस्कृतिको पनि भण्डार छ । चुल्ठो बाँधेकी करीव १ हात जति अग्लो एक सुन्दर युवती जवानीको सबै प्राकृतिक सम्पत्तिहरूले युक्त हुँदा मनमोहक सुन्दरताले भरिएको देखिन्छ । त्यसमा पनि कानमा रहेका टुकिचा र बलयाकारको कर्णकुण्डल, घाँटीको तायो, पाखुरामा सुन्दर बाजु तथा हातमा चुरा आदि अनेक आभूषणहरूले त्यस पत्थरमूर्तिमा रहेको प्राकृतिक जवानीको शोभालाई झन् द्विगुणित बनाएको छ । फरिया लाएकी तथा दाहिने छोडी खास्टो ओढेकी यस शिलामूर्तिमय युवतीको चेहरामा पूर्णतया भक्तिरसको भाव व्याप्त भएको छ । यस मूर्तिमा रहेको कलाकारिताले मानवीय मूर्तिकलामा नेपाली मूर्तिकारहरू क्रमशः उन्नत हुनलागेको लक्षणलाई दर्शाएको छ । मानवीय सालिकको मूर्तिकलामा नेपाली कला-

कारहरू त्यत्तिको माथि पुग्नसकेको देखिंदैन भन्ने माथि उल्लेख भएको कुरालाई यस मर्तिको निर्माणले खण्डन गरेको छ। एवंक्रम भूपालेन्द्रमल्लको समयमा पुनश्च कलाकारहरूलाई उत्साहित बनाइएको र ती कलाकारहरूको कलाकारितामा पनि विकास भएको कुरा स्पष्ट छ।

भाष्करमल्ल भूपालेन्द्रमल्लका छोरा हुन्। यिनी १७५७ वि. सं. मा कान्तिपुरका राजा भएका थिए। यिनलाई महीन्द्रसिंह पनि भन्दछन्। केही समय यिनी ललितपुरको पनि राजा बनेका थिए। यी राजाको समयमा कान्तिपुरमा प्लेग मच्चेको थियो, जसबाट धेरै कान्तिपुर निवासीहरू परलोक भएका थिए भन्ने इतिहासमा लेखिएको छ। कलाको क्षेत्रमा विचार गर्दा महामारीको कारण भूपालेन्द्रमल्लको समयमा अलि उठ्नलागेको नेपाली कलाकारहरूको पुनर्जागरण पनि नराम्रोसंग सेलाएको देखिन्छ। संभवतः यस महामारीको पञ्जामा अनेक कलाकारहरू पनि मुछिएका होलान्। भाष्करमल्लको राज्यकाल वि. सं. १७५७ देखि १७७१ वि. सं. सम्म मानिएको छ। यस समयभित्र बनेका मूर्तिहरूमध्ये एक-दुई मूर्तिहरू प्रामाणिकतया दृष्टिगोचर भएका छन्। ती मूर्तिहरूमध्ये बज्र खड्गतारा र विष्णुको मूर्ति विशेष उल्लेखनीय छन्। तारा संकष्ट र दुःखको मोचन गर्ने देवी मानिएकी छन्। कसै कसैले अंशुवर्माकी छोरीले नै हरिततारा‍को रूप लिएको हो भनी तिब्बतको किंवदन्तिलाई ऐतिहासिक रूप दिन खोज्छन् तर प्रमाणाभावले यस विषयमा हामी कुनै कुराको निर्णय गर्न सक्दैनौं। जे होस् भय, संकष्ट दूर गर्ने यो ठहिटीको चौबाटोको चैत्यमा रहेको तारा कान्तिपुरमा प्लेग चस्कनुभन्दा दुई वर्ष अगाडि नै स्थापना भइसकेको थियो। अर्थात् यस ताराको स्थापना गरेको समय १७७१ वि. सं. दिइएको छ। बज्रयानका ग्रन्थहरूमा अनेक नामधारी ताराहरूको नाउँ उल्लेख भएका छन्। ती ताराहरूमध्ये यी तारा बज्रखड्ग तारा हुन्। अर्थात् यस ताराले लिएका दुवै हातका फूलहरूमाथि बज्र र खड्ग दिइएका छन्। यही कारण यसको नामकरण पनि भएको हो। यस मूर्तिमा दिइएका सबै आभरणहरू पूर्णतया बज्रयानको विशेषताबाट ग्रसित भएका छन्। अर्थात् शिरमा जटामुकुट र शरीरमा घुँघरिएर उडिरहेका प्रालम्ब, जुन बज्रयानी कलाको विशेष उप-करण बनेको छ, यसमा छन्। यो मूर्ति सानै भए तापनि कलाको दृष्टिले राम्रो

नै छ। विशेष गरेर यस मूर्तिको कुँदाइ राम्ररी काटिएर बनेको हुनाले अधमाङ्गावरणवस्त्रहरूका पट्चाइमा राम्रो लालित्य देखिएको छ।

यस ताराको मूर्तिपछि कलाको दृष्टिले एक अर्को विष्णुको मूर्ति आउँछ। यद्यपि यो मूर्ति ताराको मूर्तिभन्दा अघि बनेको थियो किन्तु कलाको दृष्टिले यसको स्थान तल छ। यो मूर्ति १७५९ वि. सं. मा बनेको थियो। यो अहिले विष्णुमतीको तीरमा रहेको छ। यस मूर्तिको निर्माणमा कलाकारले लालित्य ल्याउन विशेष गरेर स्त्रीहरूको आङ्गिक संस्थानलाई अपनाउन कोशिश गरेको बुझिन्छ। अतएव पुरुषरूप विष्णुको देहमा अलिअलि बेमेल देखिएको छ। अर्थात् छाती सानो भई तिघ्रा र जंघाको भाग भद्दा हुनगएको छ। यो मूर्ति बनाउन प्रेरणा दिने व्यक्ति या कलाकारको दिमागमा प्राचीन र अर्वाचीन दुवै मूर्तिकलाको छाप परेको छ। अर्थात् शिरमा किरीट नै दिइएको छ किन्तु त्यसको दायाँपट्टि कर्णपताका पनि रहेको छ। हातमा केयूर सर्पाकारकै रहेको छ। किन्तु कानको गहना पेटी रहेको छ। इत्यादि किसिमसंग हामी यस चतुर्भुज विष्णुको मूर्तिमा प्राचीन र अर्वाचीन दुवै समयका मूर्तिहरूमा हुने विशेषता पाउन सक्दछौं। उपर्युक्त मूर्तिहरूको अवलोकनले भाष्करमल्लकालिक कलाकारहरूको अवस्था क्रमशः गिर्दैगएको व्यक्त हुन्छ।

यी भाष्करमल्लपछि कान्तिपुरको राजसिंहासनमा जगज्जयमल्लको अधिरोहण हुन्छ। यिनी महीमत्येन्द्रमल्लकी छोरीपट्टिका सन्तान हुन्। भाष्करमल्ल निसन्तान हुनुको कारण यिनलाई कान्तिपुरको राजसिंहासनमा उत्तराधिकारी बनाएका थिए। यिनले १७७९ वि. सं. देखि १७९२ वि.सं. सम्म राज्य गरेका थिए। यिनको समयमा बनेका मूर्तिहरू त्यतिका नराम्रा छैनन्। यस कुराको पुष्टिका लागि हामी विष्णुमतीको तीरमा रहेको चतुर्मुखी विश्वकर्माको मूर्तिलाई हेर्न सक्दछौं। यो मूर्ति १७८९ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो। विश्वकर्माका आठै हातहरूमा पुस्तक-धनुषादि पदार्थहरू रहेका छन्। तथा बायाँपट्टि काखमा विश्वकर्माको शक्ति रहेको छ। जीउभरि ढाक्ने वनमाला र चारै शिरमा जटामुकुट दिइएको छ। मूर्तिमा त्यत्तिको सूक्ष्मता नरहे तापनि लालित्यपूर्ण अङ्गढङ्ग बनेको छ। मुखमण्डलमा विशेषगरेर हिसी परेको छ। विश्वकर्माको मूर्ति विशेषगरेर शिल्पकलाको गुरु मानिएको छ। अर्थात् विश्वकर्मा भनेको शिल्पशास्त्रको आदि देवता भने

लोकोक्ति छ। अतएव यस मूर्तिको निर्माणले पनि गुरू विश्वकर्मालाई खुशी पार्न समय अनुसारको कलाले उपासना गरेको बुझिन्छ। मूर्ति राम्रो भए तापनि मूर्तिशिला नम्रसल भएकोले कलाकारको कला चिरस्थायी बन्न बाधक बनेको छ। करीव चार हात लामो र तीन हात अग्लो भएको यस विश्वकर्माको मूर्तिशिलाभित्र अरू अरू देवताहरू पनि कुँदिएका छन्। जस्तै, फराकिलो ढुङ्गामा एक तोरणद्वार बनेको छ, जसको बीच भागमा मुख्य देवताको रूपमा उपर्युक्त विश्वकर्मा कमलोपरि बिराजमान छन्। अनि त्यसपछि माथिको तोरणमा पञ्चबुद्ध कुँदिएका छन्। यसको दायाँ र बायाँको भागमा तेर्सो पारेर बुद्ध, धर्म, संघ र ब्रह्मा, विष्णु महेश्वरका सानासाना मूर्तिहरू कुँदिएका छन्। यसको तल पद-चिन्ह दिइएको छ, जुन सरस्वतीको प्रतीक मानिएको छ। यी सबै मूर्तिहरू गौण हुनुको कारण कलाकारको कलाकारिताबाट बञ्चित भएका छन्। केवल तत् तत् देवताहरूको विशेष भावले मात्र मूर्तिहरू छुट्टिएका छन्। यस किसिमसंग हामी यस मूर्तिशिलामा विश्वकर्मालाई शैव, वैष्णव, बौद्ध आदि अनेक सम्प्रदायका देवताहरूले घेरिएका पाउँदछौं। यो विचारणीय कुरा छ। यसको तात्पर्य यो हुन आउँछ कि शिल्पशास्त्र जसले अपनाओस्, शैव धर्मावलम्वीहरूले या बौद्ध धर्मावलम्वीले, तर त्यसको क्षेत्रमा समानताकै व्यवहार हुन्छ। संभवतः कलाकारले पनि यही कुरालाई ध्यानमा राखेर ब्रह्मा, विष्णु, महेश्वर र बुद्ध, धर्म, संघ दुवै एक शिलामा राखेर धर्म निरपेक्षी भावलाई दर्शाएको हुनपर्दछ।

जगज्जयमल्लका छोरा जयप्रकाशमल्ल कान्तिपुरका मल्ल राजाहरूमा अन्तिम राजा हुन्। यिनी १८२५ वि. सं. का गोरखाली राजा पृथ्वीनारायण शाहको आक्रमणमा परास्त भएका थिए। यिनको समयमा बनेका दुई चार मूर्तिहरूको दर्शनले भूपालेन्द्रको समयमा बनेका र पुनः चम्कन लागेका कलाकारहरूको परम्परा नटुटेको अवस्थालाई दर्शाउँछ। यिनको समयमा बनेका मूर्तिहरूमध्ये एक मूर्ति छुस्याबहालभित्र सालिकको रूपमा रहेको छ। अर्को मूर्ति भगवतीबहाल भित्र छ। त्यो भगवतीको मूर्ति दर्शनीय छ। त्यसमध्ये छुस्याबहालको सालिक १८१५ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो। यो स्त्रीरूपको सालिकको त्यही कला र त्यही शैलीमा बनेको छ, जुन यस सालिकसंगै रहेको अर्को भूपालेन्द्रको समयमा बनेको सालिक छ। यो सालिक

पहिलो सालिक भन्दा केही ठूलो छ । यो पूर्णतया वास्तविक मूर्तिकलाको दृष्टिले उत्कृष्ट बनेको ज्यादै महत्त्वको मूर्ति छ । काठमाडौं उपत्यकाभित्र देखिएका अनेक शिलाका सालिकहरूमध्ये यो सालिक, संगैको सालिक झैं सर्वश्रेष्ठ र सुन्दर बनेको छ । यो मूर्ति संगैको भूपालेन्द्रको समयको मूर्ति हेरेर एकै ढाँचामा दुरूस्त सादृश्य ल्याउन अति मेहनतले बनाइएको हुँदा कलाकारको इज्जत यसमा द्विगुणित भएको छ । मूर्ति त्यसै नै कलापूर्ण भई लालित्यले भरिएको छ । त्यसमा पनि प्रतिक रूपको निर्माणमा पूर्णतया सफल भएकोले यो मूर्ति ज्यादै आकर्षक बनेको छ । कलाकारलाई कुनै मूर्ति स्वतन्त्र भई बनाउँदाखेरि सरलता हुन्छ । त्यो पराधीन अवस्थामा हुँदैन । पराधीन भएर पनि राम्रा राम्रा मूर्तिहरू भनेको भावमा या रूपमा निर्माण गर्न सक्ने केवल उत्कृष्ट कलाकारहरूमा मात्र सीमित हुन्छ । अतएव यो सालिक हेरेर दुरूस्त निर्माण भएकोले यस मूर्तिको निर्माता अवश्यमेव उत्कृष्ट र निपुण थिए भन्ने कुरामा कुनै शंका उठ्नसक्दैन ।

माथि उल्लेख भए अनुसार जयप्रकाशमल्लकालिक कलाकारहरूको कृतिहरूमा माथिको सालिकपछि ठहिटी भगवतीबहालभित्र स्थापना भएको भगवतीको मूर्ति विचारणीय छ । यो १८१२ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो । यस मूर्तिमा प्रयुक्त कलाकारिता माथिको स्त्रीरूप सालिकको कलाभन्दा कम छैन । ढुङ्गा पनि असलै बनेको छ । यद्यपि भगवतीको आकृति प्रतापमल्ल-भूपतिन्द्रकालिक कलाकारहरूको कृति झैं शिलापृष्ठबाट पुष्ट भएर राम्ररी उठ्न सकेको छैन तथापि आठ तालमा बनेको भगवतीको शारीरिक संस्थान बडो आकर्षक र प्रभावपूर्ण बनेको छ । ईश्वरीय शक्तिमा मानौं एक प्रचण्ड नारीरूपमा महिषासुरको बध गर्ने काममा व्यस्त भएको अष्टभुज भगवतीको दृश्य अति हृदयग्राही बनेको छ । राँगाको पुच्छर समातेर ठडाएको, टाउकोलाई खुट्टाले कुल्ची भूइँमा गाडेको दृश्य अति प्रभावपूर्ण छ । अनेक आफ्ना आयुधहरूले सजधज भएकी महिषामर्दिनीको यो मूर्ति कान्तिपुरका मल्लराजाहरूमा अन्तिम राजा जयप्रकाशमल्लको समयको अन्तिम मूर्तिको रूपमा विद्यमान रहेको छ । यस मूर्तिशिलामा पशुपतिस्थित वामनको मूर्तिमा झैं कर्णरन्ध पनि दिइएको छ । यस भगवतीको मूर्तिमा भएको कलात्मक स्थितिलाई विचार गर्दा भूपालेन्द्रमल्लको समयमा

उत्साहित भएका उसबेलाका कलाकारहरूको परम्परा जयप्रकाशमल्लसम्म पनि रहेको स्पष्ट हुन्छ। किन्तु भाष्करमल्लको समयमा प्लेगको महामारीले र जगज्जयमल्लको समयमा अनिकालले त्यसबेला मूर्तिकलामा केही शिथिलता आउनु स्वभावैको कुरा छ। तर यसरी आपत्तिहरू आए तापनि नेपाली कलाकारहरू आफ्नो काममा विचलित नभएको कुरा उपर्युक्त सालिक र भगवतीको मूर्तिले प्रमाणित गरिदिएको छ। जयप्रकाशको समयमा गृह-कलहले कान्तिपुरमा अशान्ति र क्षोभ पैदा नगरिदिएको भए नेपाली मूर्ति-कलाको क्षेत्रमा एक पटक फेरि कलाकारहरूले आफ्नो चमत्कार देखाउने थिए। यसमा शंका छैन।

भक्तपुरको मूर्तिकला

यक्षमल्लका छोराहरूमा क्रमशः राज्य विभाजन हुँदा भक्तपुर रायमल्लको हातमा परेको थियो । मूर्तिकलाको दृष्टिले विचार गर्दा रायमल्ल देखि त्रैलोक्यमल्ल सम्मका पाँचपुस्ते राजाहरूको क्रममा त्यस बखत बनेका कुनै महत्त्वपूर्ण ऐतिहासिक मूर्तिहरू दृष्टिगोचर भएका छैनन् । इतिहासको दृष्टिले पनि यी रायमल्ल, भुवनमल्ल, प्राणमल्ल, विश्वमल्ल र त्रैलोक्यमल्ल नाम गरिएका भक्तपुरे राजाहरूको विषयमा चर्चा गर्दा पनि काठमाडौं तीन टुक्रा भएदेखि ४।५ पुस्तासम्मका राजाहरूको विषयमा यस्तै अन्धकारमय वातावरणबाट गुज्रनु परेको थियो । यसबाट यो अनुमान हुन्छ कि काठमाडौं उपत्यकालाई यक्षमल्लका छोराहरूले राजनैतिक दृष्टिकोणमा तीन टुक्रा गरेपछि यहाँ कुनै न कुनै दैवी या मानवीय ठूलो घटना भएको हुनु पर्दछ। जुन घटनाले सबै परम्परालाई नै आहत बनाइदिएको हुनु पर्दछ। अतएव यहाँ भक्तपुरको मूर्तिकलाको प्रकरणमा १५७८ वि. सं. मा बनेको भक्तपुरको थलाक्षेटोल स्थित धाराको ब्रह्माको मूर्ति र त्यहींसंगै रहेको १५८० वि. सं. मा बनेको एक अर्को सप्ताश्व रथमाथि चढेको सूर्यको मूर्तिलाई छोडेर जगज्ज्योतिमल्लको समयदेखि क्रमशः मूर्तिकलाको वर्णन गरिन्छ । उपर्युक्त ब्रह्मा र सूर्यको मूर्ति काठमाडौं उपत्यकाभित्र तीन राज्य खडा भइसकेपछि बनेका भक्तपुरभित्रका मूर्तिहरू भए तापनि हामी कुनै राजाहरूको क्रममा राख्न असमर्थ छौं किनभने माथि बताए झैं रायमल्ल देखि त्रैलोक्यमल्ल सम्मका भक्तपुरको कुनै ठीक ठीक ऐतिहासिक काल इतिहासकारहरूले निर्णय गर्न सकेका छैनन् ।

त्रैलोक्यमल्लपछि उनका छोरा जगज्ज्योतिमल्ल भक्तपुरको सिंहासनमा बसे । यिनी एक विद्याप्रेमी र संगीतप्रेमी राजा भनी कहलिएका छन् ।

वस्तुत: यिनले स्वयं आफैंले बनाउन दिएका मूर्तिहरू भक्तपुरमा प्रामाणिकतया दृश्य वस्तु हुन नसके तापनि यिनकै विजय राज्यमा १६८३ वि. सं. मा स्थापना भएको एक ठूलो महाँकालको मूर्ति सप्रमाण उपलब्ध भएको छ। यस मूर्तिको उच्चाइ करीव चार हातको छ। महाँकालको मूर्ति भएकोले आफ्नो शास्त्र अनुसार छ तालमा बनेको यो भव्य शिलामय क्रोधरूप मूर्ति साँच्चै क्रोधको भावमा व्यक्त गर्न कलाकारले पूर्णतया परम्परागत शास्त्रको अनुशीलन गरेको देखिन्छ। यद्यपि यो मूर्ति मनुष्य देहको शारीरिक अनुपातबाट विचार गर्दा बिलकुल अनौठो ढङ्गको देखिन्छ तर नेपाली मूर्तिकला शास्त्रको अनुसार त्यसमा बताइएका अङ्ग अङ्गको हिसावमा यो मूर्ति पूर्णतया युक्तिसंगत बनेको छ। उर्ध्वकेश, त्रिनेत्र, लालजिह्व, कठोर भृकुटी, विशिष्टगालाको श्मश्रु, सर्पाभरण, विभिन्न आकार प्रकार तथा नरमुण्डमालाको हार र मृत देहासन आदि अनेक एकसेएक विशिष्ट क्रोधको भावलाई साकार गर्ने तत्वहरू लिएको यो महांकालदेव नेपाली कलाकारहरूको क्षेत्रमा बज्रयानी दार्शनिकहरूको ठूलो देन बनेको छ। यो मूर्ति ठूलो हुनुको कारण यसमा कलाकारको हातको सफाइ स्पष्ट भएको छ। यद्यपि रत्नमल्लको समयमा बनेको पाटनको सानो महांकाल र यो मनुष्यदेहको उच्चाइमा बनेको महांकालको मूर्तिमा कलाको दृष्टिले ज्यादै अन्तर देखिएको छ। तर यसको महत्व अर्कै छ। वास्तवमा मूर्तिमा हुने अनुपात दुवैमा समान हिसाबले बने तापनि यस मूर्तिमा ठीक ठीक लालित्यलाई व्यक्त गर्ने कलात्मक अङ्ग ढङ्गको भङ्गिमा त्यत्तिको राम्रो हुन सकेको छैन जत्तिको रत्नमल्लको समयमा बनेको पाटनको मूर्तिमा छ। यसको शिलोपरिको कटाइ श्लक्षण र सुग्घर भए तापनि त्यत्तिको लालित्यले स्थान पाउन नसक्नुको कारण भक्तपुरको त्यसबेलाको मूर्तिकला कुन स्थितिमा थियो भन्ने नेपाली कलात्मक इतिहासको झलक यसबाट अनुमान गर्न सकिन्छ। भक्तपुरमा देखिएका केही प्राचीन मूर्तिहरूमा जुन लाम्चोकारको चेहरा परम्पराको रूपमा देखिएको छ त्यसको केही केही अंशको छायाँ यसमा पनि परेको छ, जुन प्राचीन भक्तपुरे कलाकारहरूको परिचयार्थ सुगम विषय बनेको छ। यस महांकालको मूर्तिमा वास्तवमा त्यत्तिको सुन्दर लालित्य आउन नसके तापनि यति ठूलो भव्य मूर्ति बन्नु पनि कलाको क्षेत्रमा महत्वको विषय छ। तथा रायमल्लहरूको संयुक्त शासन-

कालमा बनेका मूर्तिहरूको अतिरिक्त त्यहाँभन्दा तलका राजाहरूको क्रममा बनेका मूर्तिहरू दुर्लभ भएका बखत यस महांकालको मूर्तिको महत्त्व बढ्नु स्वभावैको कुरा छ ।

जगज्ज्योतिमल्लपछि उनका छोरा नरेशमल्ल भक्तपुरका राजा बने । यिनको समयमा बनेका केही मूर्तिहरू भक्तपुरमा उपलब्ध भएका छन् । यी मूर्तिहरूमध्ये पसिख्यको राधा-कृष्णको मूर्ति र पञ्चायनघाटभित्र बगैंचामा रहेको सरस्वतीको मूर्ति दर्शनीय छन् । करीव १।। हात अग्लो ढुङ्गामा कुँदिएको राधा-कृष्णको मूर्ति सानै रूपमा भए तापनि बाँसुरीको धुनमा नाचिरहेका राधा र रुक्मिणीको बीच रहेको कृष्णमा सजीवताको केही गतिमत्व भाव रहनुको कारण आकर्षक नै बनेको छ । यस कृष्णको मूर्तिमा नाच्दा शरीरमा जुन अङ्ग भङ्गिमा हुन्छ त्यसको वास्तविक कटाइ भएको छ । तर यसमा सूक्ष्मता चाहिं देखिंदैन । तथा माटोले पुरिएर जीर्णशीर्ण हुनुको कारण मूर्तिमा भएको सुग्घरपन खिइसकेको छ । रूखको छायाँमुनि दिइएको यो वंशीगोपालको मूर्ति काठमाडौं उपत्यकाभित्र उपलब्ध विभिन्न प्रकारका देवी देवताहरूको मूर्तिक्रममा एक नयाँ कलात्मक नमूना स्वरूप बनेको छ । त्यसबाट यसको आस्था बढेको छ । यस मूर्तिमा कुनै किसिमको मल्लकालिक कलात्मक जटिलता देखिएको छैन । मूर्ति स्थित अभिलेख अनुसार यो १६९७ वि. सं. मा स्थापना भएको थियो ।

उपर्युक्त मूर्ति पछि पाञ्चायन स्थित सरस्वतीको मूर्ति आउँछ । यो मूर्ति १७०१ वि. सं. मा बनेको थियो । मूर्तिको अग्लाई करीव २ हातको छ । माला, पुस्तक, कलश र बरद मुद्रालाई धारण गरेको यस चतुर्भुज सरस्वतीको मूर्ति पृष्ठ शिलाबाट ज्यादै उठनुको कारण विशिष्ट मूर्तिकलाको छायाँ यसमा परेको छ, तथापि कलाकारको निपुणता यसमा व्यक्त भएको छ । त्यस कारण मूर्ति सुडौल भई अङ्ग ढङ्गमा राम्रो कलात्मक लालित्य स्पष्ट भएको छ । तर मल्लकालिक कलामा हुने जटिलताले यसलाई छोइसकेको छ । उदाहरणार्थ हावामा उडेको स्थितिमा विशिष्ट बौद्ध प्रालम्ब र हातमा लाएका चुराको मुठ्ठा आदि दर्शनीय छन् । यो सरस्वतीको मूर्ति नरेशमल्ल समयका भक्तपुरे कलाकारहरूको क्रमशः विकासोन्मुख कलाकृतिहरूको

रूपमा आएको छ । यसपछि हाम्रो समक्ष क्रमशः भक्तपुरमा पनि मूर्तिकला पाटन र कान्तिपुरमा झैं उन्नत भएको स्थितिमा आएको प्रस्तुत हुन्छ ।

जगत्प्रकाशमल्ल नरेशमल्लका उत्तराधिकारी छोरा हुन् । यिनी प्रतापमल्ल समानकालिक भक्तपुरे राजा हुन् । यी दुई राजाहरूको बीच भएको संघर्षको कारण भक्तपुरमा पनि कान्तिपुरमा झैं साहित्य र कलाको साथसाथ राजनैतिक जागृतिमा पनि केही महत्वपूर्ण उन्नति भएको थियो । यसैको सिलसिलामा कान्तिपुरका कलाकारहरूलाई प्रतापमल्लले जुन उत्साह र प्रेरणा दिएर नेपाली कलाको गरिमालाई अमर बनाएको छ त्यसैको प्रतिस्पर्धामा भक्तपुरमा पनि जगत्प्रकाशमल्लले आफ्नो छत्रच्छायाँमा रहने कलाकारहरूलाई प्रेरणा दिनलागेको कुरा त्यसताका बनेका भक्तपुरस्थित कला कृतिहरूको दर्शनले अनुमान गर्न सकिन्छ ।

जगत्प्रकाशमल्लले स्थापना गरेका देव देवीहरूको मन्दिरहरूमध्ये भक्तपुरको प्राचीन दरबार-क्षेत्रको आसपासमा रहेको भवानीशंकरको मन्दिर कला र इतिहासको दृष्टिले दर्शनीय छ । दुर्भाग्यवश यो मन्दिर आज भग्नावस्थामा पडिरहेको छ । तथापि त्यसमा स्थापित भवानीशंकरको मूर्ति र सिंढीको आसपासमा जडिएका ढाल-तरवार सहितका अङ्गरक्षकहरू र हात्ती, साँढे, सिंहका भव्य मूर्तिहरू मूर्तिकलाको दृष्टिले हेर्न लायक छन् । उत्थितावस्थामा कमलोपरी रहेको यो भवानीशंकरको मूर्ति पाटन र कान्तिपुरका मल्लकालिक मूर्तिहरू सरह अनेक वनमाला आदि आभूषणहरूको शृंगारले जटिल बनिसकेको छ । शंकरले उमा या भवानीलाई अँगालो हालेको यो मूर्ति सामाजिक भावमा अङ्कित भए तापनि हातमा लिएका त्रिशूल आदि र जटामुकुट आदिले भक्तजनहरूको हृदयलाई दैवीय भावनामा आकर्षण गर्न पूर्ण सफल भएको छ ।

यसपछि सिंढीको आसपास रहेका दुई अङ्गरक्षकहरूका मूर्तिहरू आउँछन् । यी मूर्तिहरू उपर्युक्त भवानीशंकरको मूर्तिभन्दा कलाको दृष्टिले उपयोगी छन् । यी मूर्तिहरूमा जुन मनुष्याकृति र आभूषणहरू दिइएका छन् ती विचारणीय छन् । यसबाट उसबेलाको सामाजिक मूर्तिकलाको इतिहासलाई मनन गर्न मद्दत हुनेछ । यी मूर्तिहरूमा दिइएका गोलगोल आँखा र

तीखातीखा जुङ्गा, फेटावाल पगरी, जामा र तुना बाँधेको लुगा तथा डल्लो शरीरको रचना मल्लकालको एक विशेष आकर्षक शैलीको रूपमा देखिएको छ। यी मूर्तिहरूको अतिरिक्त अरू हात्ती, साँढे र सिंहका जन्तु मूर्तिहरू पनि वास्तविक ढाँचामा राम्रो उत्रेका छन्। यसबाट यो कुरा स्पष्ट छ कि जगत्-प्रकाशमल्लका समयका कलाकारहरू मूर्तिकलाको हरेक क्षेत्रमा क्रमशः अगाडि बढ्न लागेका थिए। उपर्युक्त यी सब मूर्तिहरूमा कलात्मक लालित्यले क्रमशः बास गर्दै आएको लक्षण देखिन थालेको छ, यद्यपि ती मूर्तिहरू ललित-पुर र कान्तिपुरे कलाकारहरूको कलाकृतिहरूको समक्ष बाल्यावस्थाकै स्थितिमा किन नहुन्।

जगत्प्रकाशमल्लपछि उनका छोरा जितामित्रको राज्यकाल आरम्भ हुन्छ। भक्तपुरका राजाहरूमा जितामित्रको नाउँ र यश कलाको दृष्टिले सर्वप्रथम छ। जितामित्रको हृदयमा कलाको छाप आफ्नो पिताको राज्य-कालमा नै परिसकेको थियो। तर जितामित्रले देखाएको आफ्नो कलाप्रतिको अभिरूचि र शौख आज हरेक नेपाली कलाकारहरूको समक्ष एक अवि-स्मरणीय तत्व बनेको छ। जितामित्रले आफ्नो दरबारभित्र शिलामय मूर्ति-हरूको जडानले आफ्नो दरबारको रौनक बढाउने जुन दिलचस्पी लिएका थिए, त्यो संभवतः कान्तिपुरका प्रतापमल्लको दरबारको स्थितिलाई विचार गरेर अनुकरण गरेको हुनुपर्दछ। किनभने कलाप्रेमी तथा विद्याप्रेमी कान्ति-पुरका राजा प्रतापमल्लले आफ्नो दरबारभित्र मोहनचोकको दलानमा चारपाटे शिलाका अनेक बाजाहरू लिएर नाच्न लागेका तथा नाचगान हेरेर मुग्ध भएका अनेक किसिमका सामाजिक मूर्तिहरू कुँद्न लगाई जुन संग्रह गरेका थिए त्यसैको समानतामा यहाँ भक्तपुरमा पनि त्यस्तै चारपाटे शिलाहरूमा अनेक देवदेवीहरू कुँद्न लगाई कुमारीचोकको दलानको भित्तामा छापिएका छन्। यस चारपाटे शिलाका मूर्तिहरूको दृश्य ज्यादै चित्ताकर्षक र अद्भूत बनेको छ, जसमा चौरासी थान भिन्नाभिन्नै मूर्तिहरू कुँदिएका चारपाटे शिलाहरू दलानको भित्तामा तीन तह गरी छापिएका छन्। ती तीन तहमध्ये तल्लो तहका सारा मूर्तिहरू भगवतीले प्रचण्ड रूपमा अनेक दैत्यबध गरिरहेका आकृतिहरूमा दिइएका छन्, जसको सिलसिलेवार क्रममा व्याख्या समेत तल कुँदिएका छन् तथा माथिका बाँकी देवी देवताहरूका

मूर्तिमध्ये उमामहेश्वर, गणेश, कुमार, अष्टमातृकालाई शक्ति बनाई विकराल भयानक रूपमा रहेका भैरवहरू आदि अनेक शैव देवगणहरू तथा प्रसंग क्रमबद्ध गरी राखिएका छन् । यी सारा मूर्तिहरू जुन एक शैली र परम्परामा कुँदिएका छन्, तिनको वास्तविक निरीक्षणले विचार गर्दा यो कुरा स्पष्ट हुन आउँछ कि यी मूर्तिहरू बनाउन जुन निर्देशन भएको थियो त्यो अवश्यमेव एकै प्रवीण तथा शीर्षस्थ कलाकारबाट भएको हुनुपर्दछ। अन्यथा यस प्रकारका एकै शैली र एकै कटाइमा कुँदिएका एक समानका यति थुप्रा मूर्तिहरू यस्तो सुन्दर र लालित्यले पूर्णभएर निर्माण हुनु कुनै हालतमा पनि संभव छैन । यहाँ प्रदर्शित सारा मूर्तिहरू सुन्दरताको आधारलाई अति उज्ज्वल बनाउन ज्यादै कलात्मक बुट्टाहरूले भरिपूर्ण भएका आभूषणहरू र उपकरणहरूले सजिएका छन्, जसबाट यी मूर्तिहरू कान्तिपुर र पाटनका मूर्तिहरू सरह नेपाली कलाकारहरूको एकात्मक मौलिकतामा जटिल र भद्दा बनेका छन् । चारपाटे ढुङ्गाहरूमा कुँदिएका यी मूर्तिहरूको अवशिष्ट भागमा फूल, लताप्रतानादिका बुट्टाहरूले सजिनु, पानबुट्टे आकारमा ज्वालावलि दिइनु आदि यहाँका मूर्तिहरूको विशेषता बनेको छ । यी मूर्तिहरूको निर्माणमा भक्तपुरे कलाकारहरूले ठूलो परिश्रम र मेहनत गरेको बुझिन्छ । यत्तिका मूर्तिहरू यति सुन्दर रूपमा बनाउन कलाकारहरूमा जुन धैर्य र सूक्ष्म बुद्धिको आवश्यकता हुन्छ त्यो केवल कलाकारहरूले मात्र बुझ्न सक्दछन् । त्यसमा पनि केवल छिनो र घन मात्र चलाउने कामभन्दा निर्देशन गर्ने काम कत्तिको महत्वपूर्ण छ, त्यो पाठकहरूले विचार गरून् । भक्तपुरको मूर्तिकलाको क्षेत्रमा यस अभूतपूर्व निर्देशनको ठूलो महत्व छ। यसमा हरेक कलाविवेचकहरूको दृष्टि आकृष्ट भएको छ । भक्तपुरका कलाकारहरूका यी अमर कलाकृतिहरूको दर्शनले यो कृतज्ञता हर कलाविद्हरूको हृदयमा जागृत हुन्छ कि जितामित्रले कान्तिपुरको प्रतिस्पर्धामा कलाप्रतिको रूचि दर्शाई आफ्ना देशका कलाकारहरूलाई हौसला बढाएको ज्यादै श्रेयस्कर छ । यस किसिम कलाकारहरूलाई यदि कुनै प्रेरणा र काम गर्ने मौका प्रदान नगरिएको भए कलाकारहरूको निपुणता विनाउपयोगले जीवनको साथसाथ विलीन भएर जाने थियो । तथा नयाँ नयाँ उत्कृष्ट कलाकारहरूको पनि जन्म हुने थिएन । नेपाली कलाको इतिहासमा यही कुरा स्पष्ट हुँदै,आएको छ कि

प्रेरणादिने राजाहरूको सुदृष्टिमा नै कलाको उन्नति हुँदैआएको छ । तथा कलाप्रेमी राजाहरूको राज्यकालमा नै अनगिन्ती निपुण कलाकारहरू पैदा भएका छन् ।

भूपतीन्द्रमल्ल नेपाली कलाको इतिहासमा अति सुविख्यात राजा थिए। उनले देखाएको कलाप्रतिको स्नेहको कारण नेपालका आवाल वृद्ध हरेक कलाकार तथा कलाप्रेमीहरूको हृदयमा उनको नामको कहिल्यै नमेटिने छाप परेको छ। यिनी जितामित्रका छोरा हुन् । यिनले भक्तपुरमा लामो अवधिसम्म राज्य गरेका थिए। यिनको समयमा अनेक भव्य घर-मन्दिर र अद्वितीय देवीदेवताका मूर्तिहरू बनेका छन् । वास्तवमा यिनको सम्पूर्ण जीवन अनेक कलाकारहरूको सम्पर्कमा बितेको थियो भन्नमा कुनै संकोच मान्नुपर्ने छैन । आज भक्तपुरमा जति कलाको दृष्टिले हेर्न लायकका कलाकृतिहरू रहेका छन् तिनमध्ये धेरैजसो यिनैका समयमा बनेका हुन् । हामी भक्तपुरको यत्रतत्र देवदेवीहरू र घर-मन्दिर-शिवालयहरू यिनै भूपतीन्द्रमल्लको समयमा बनेको मात्र अधिक पाउँदछौं । यी सब कलाकृतिहरूको निरीक्षणले यी कलाप्रेमी राजाको समयमा सारा भक्तपुरेहरूनै कलाकार थिए कि भन्ने अतिशयोक्ति मनमा स्वत: पैदा हुन्छ ।

भूपतीन्द्रमल्लको मनमा यस्तो अगाढ कलाप्रतिको स्नेह कहाँबाट जागृत भयो भन्ने तथ्य कुरातिर विचार गर्दा एक त आफ्ना बाबु बाजेहरूले देखाएका कलाप्रतिको स्नेहको परम्परा र अर्को कान्तिपुर र ललितपुरका राजाहरूले कलाकारहरूबाट लिएको प्रतिष्ठाको प्रतिस्पर्धा, यी दुवै तत्वहरू देखिन्छन्। तथा आफ्नो देशमा क्रमश: उन्नत हुँदै आएका कलाकारहरूको संख्या वृद्धिको कारण पनि राजाको इच्छा यति विशाल भई सफल हुनुमा संभव छ किनभने यदि समयले कलाकारहरू नबनिसकेका भए केवल राजाको मात्र इच्छाले भक्तपुरको दरबार आज कलागृह जस्तो बन्ने थिएन । जनतामा कलाको प्रेम तब आउँछ जब उच्च उच्च कलाकारहरूले अनेक कलाकृतिहरू तयार गरी जन समक्ष ल्याउँछन् । बिनाकलाको सुन्दरताले जनताको हृदय आकृष्ट नभईकन कलाप्रति अभिरूचि आउन कुनै हालतमा पनि संभव छैन। यस्तै स्थितिमा भूपतीन्द्रमल्लको राज्यकालमा अनेक प्रकारका कलाकृतिहरू विकसित भए जसले पाटन र कान्तिपुरलाई समेत जित्न खोजे । तल यिनको

समयमा बनेका केही उत्कृष्ट मूर्तिहरूको कलात्मक विवेचना गरिन्छ ।

भक्तपुरमा बौद्ध देवताहरूभन्दा शैव देवताहरूको विशेष प्राधान्य छ । यसको मुख्य कारण यहाँ बौद्ध धर्मावलम्बीहरूको जमघट हुन नसक्नु हो । यसबाट यहाँ बिहार आदिको निर्माण पनि कम मात्रामा भएको छ । भक्तपुरमा पाइने शैव देवताहरूमा पनि दुर्गादि देवीहरू र भैरवहरूकै प्रधानता छ । यसबाट यहाँका बासिन्दाहरू विशेष यिनै देवताहरूको उपासक थिए भन्ने कुरा स्वतः अनुमान हुन्छ । तसर्थ कलाकारहरूको क्षेत्रमा यिनै देवताहरूले विशेष स्थान पाएका छन् । यसबाट अरू प्रकारका मूर्तिहरू बनाउनु भन्दा यहाँका मूर्तिकारहरूले यी भैरव आदि देवी देवताहरूको अनेक कथानक लीलामा मूर्तिहरू बनाइएका प्रचूर मात्रा अद्यावधि उपलब्ध भएका छन् । सर्वप्रथम, अकाट्य प्रमाणको दृष्टिले र अद्वितीय कलाको दृष्टिले भक्तपुरको दरबारी इलाकाभित्र रहेका भगवती र भैरवका मूर्तिहरू दर्शनीय छन् । यी मूर्तिहरू १७६६ वि. सं. मा स्थापना भएका थिए । अन्दाजी ३ हात जति अग्लो तथा असल दह्रो ढुङ्गामा कुँदिएका यी देव देवीहरू आजकाल भक्तपुर हाई स्कूलको द्वारको वरिपरि राखिएका छन् । यी दुई भैरव र भगवतीका मूर्तिहरूमध्ये केही मात्रामा भगवतीको मूर्ति नै उत्कृष्ट बनेको छ । यो भगवतीको मूर्ति जब कुनै दर्शकको दृष्टिमा आउँछ त्यस बखत सबभन्दा पहिले त्यस मूर्तिको निर्माता अज्ञात कलाकार नै उपस्थित हुनआउँछन् । कुनै दर्शकले यस कलाकारको उत्कृष्टतालाई प्रशंसा नगरी कन रहन सक्दैन । कलाकारले यस भगवतीको मूर्ति निर्माण गर्दा न केवल ढुङ्गामा काल्पनिक मूर्ति मात्र प्रस्तुत गरेको छ अपितु त्यस कल्पना जगत्को अचर तथा असंभाव्य मूर्तिमा समेत ज्यान राखेर आफ्नो जीवनको साधनलाई पूर्ण गरेको छ ।

भगवतीको मूर्तिमा अरू अष्टदशभुजमा रहेका आयुधहरूको अतिरिक्त हातमा लाएका चुराहरूको ठूलो संख्या नै विशेष भक्तपुरको देन बनेको छ । एक खुट्टाले राँगोलाई कुल्ची अर्को खुट्टा आफ्नो बाहन सिंहमाथि राखेर राँगोको जीउबाट निस्केको दैत्यको कल्कधारी पोशाक र विशिष्ट मुकुटले सजिएको महिषासुरलाई त्रिशूलले रोपिरहेको अवस्थाको शरीरको भङ्गिमा यति प्राकृतिक बनेको छ, जसबाट अप्राकृतिक भगवतीको रूपलाई पनि प्रकृतिमा ढालिदिएको छ । हात खुट्टाहरूमा मिलाइएको शरीरको नाप

पूर्वयुक्त संगत बनेको छ। प्राचीन परम्परा अनुसार देवीहरूको मूर्ति आठ तालमा बनाउने रीति अनुसार यो भगवतीको मूर्ति बने तापनि मल्लकालको हृष्टपुष्ट हुने शरीरको रचना अनुसार यो मूर्ति सुडौल बनेको छ। ठीक यसै शैलीमा त्यही शारीरिक रचनामा बाँयापट्टि उपर्युक्त भैरवको मूर्ति रहेको छ। यसमा जुन श्लक्षण र मिहीन काम भएको छ, त्यो पूर्णतया माथि उल्लिखित भगवतीकै समान रहेको छ। यस विषयमा धेरैजसो भक्तपुरका मानिसहरूको यही कथन छ कि यी दुवै मूर्तिहरू एकै कलाकारले बनाएका थिए। संभवत यो कुरा सत्य नै सावित हुन्छ किनभने यी दुवै मूर्तिहरूमा भावमा भिन्नता रहे तापनि कटाइ र शारीरिक रचना सम्बन्धी कलात्मक शैली समान स्थितिमा रहेको स्पष्ट छ। एकै कलाकारको हातबाट बाहेक यस्तो समानता आउनु कदापि संभव छैन। यी मूर्तिहरूका निर्माता कलाकारको हात काटिएको रोमाञ्चकारी तथा मर्मस्पर्शी कथाहरू किंवदन्तीको रूपमा भक्तपुरमा चलेको छ। वास्तवमा यो किंवदन्ति अनुसन्धान भएको खण्डमा सत्य सावित हुन सक्दछ। सत्यको आधारमा विचार गर्दा, कलाकारको हात काटिएको कुरा सचमुच तरवारले हात काटेको होइन किन्तु उपर्युक्त भगवती-र भैरवको मूर्तिहरू बनाउने कलाकारले त्यस्तै अरू अरू उत्कृष्ट मूर्तिहरू नबनाऊन् भन्ने प्रतिबन्ध रहेको हुन सक्दछ। किनभने ती कलाकारले त्यस्तै अरू भव्य मूर्तिहरू बनाउँदैगएका खण्डमा उपर्युक्त भैरवहरूको मूर्तिको महत्व घट्न सक्दथ्यो। यही सत्य कुरा उपर्युक्त किंवदन्तिको आधार हो।

भूपतीन्द्रमल्लको समयका कलाकारहरूको अरू विशेष परिचयका लागि स्वयं राजाको सुनले मुलम्वा गरेको धातुको स्तम्भोपरिको सालिक दर्शनीय छ। यो सालिक खुद भूपतीन्द्रमल्लले नै बनाउन दिएको अद्भूत तथा कलापूर्ण नेपाली वास्तुकलाको दीपक जस्तो रहेको ५५ झ्याल भएको राजदरबारको समक्ष रहेको छ। बिनतिपरायणावस्थामा बसेको यो भूपतीन्द्र-मल्लको सालिक तीनै शहरका मल्लकालिक धातुका सालिकहरूभन्दा उत्कृष्ट बनेको छ। यसमा कलाकारले राजाको वास्तविक रूपलाई उतार्न ठूलो कोशिश गरेको बुझिन्छ र यसमा अन्ध परम्पराको अनुशीलन भएको देखिंदैन। तर वास्तविकतालाई हूबहू उतार्न यो सालिक कहाँसम्म सफल भएको छ त्यो त उसै बेलाका जनताले मात्र जान्ने कुरा थियो। किन्तु मूर्तिमा दिइएका

अनेक सूक्ष्म तथा वास्तविक मुखाकृति अति मार्मिक बनेका छन् । यो कुरा हाम्रो समक्ष निरीक्षणको विषय बनेको छ । चौमुखी सिंहासन माथि बसेको जामा र तुना बाँधेको चुनेको लुगा लगाएको तथा कल्कीदार पगरी सहितको यो धातुको सालिक भूपतीन्द्रको समयको धातु सम्वन्धी कलाको अध्ययन गर्न अति उपादेय बनेको छ । दिनरातको घामपानीमा रहेर पनि यस सालिकमा मुलम्वा गरेको सुनको चंकाहट अद्यावधि त्यतिकै पालिसदार बनेको छ । यो हाम्रा उहिलेका शिल्पीहरूको कम महत्त्वको काम होइन ।

यसै समयका काठका मूर्तिहरूको उदाहरणार्थ न्यातपौ देगलका टुँडालहरू र तोरणहरूमा दिइएका दुर्गाका मूर्तिहरू र भैरव मन्दिरहरूका अनेक भैरवीय मूर्तिहरू तथा ५५ झ्याल भएको दरबारका मूर्तिहरू दर्शनीय छन् । भूपतीन्द्रमल्लका समयका कलाकृतिहरू यति मात्र होइनन्, यत्रतत्र अनगिन्ती छरिएका छन् । तिनैमध्ये एक विशिष्ट मूर्तिहरूको भण्डार पंचायन घाटमा पनि रहेको छ । शिवलिङ्गको विस्तृत वेदिकामाथि आफ्नो आफ्नो अभीष्ट कोणहरूमा रहेका अष्टमातृका देवीहरू रहेका छन् । यी ब्रह्मायणी, रूद्रायणी आदि गरिएका मूर्तिहरू पनि सबै एकसेएक सुन्दर बनेका छन् । यसको विशेष व्याख्याको कुनै मतलव छैन किनभने भूपतीन्द्रको समय नै यस्तो समय छ जुन समयमा बनेका मूर्तिहरू कलाको दृष्टिले ठीक नहोलान् भन्ने कुनै शंका उठ्न सक्दैन । यस समयमा बनेका दुई चार मूर्तिहरू हेरिसकेपछि जुनसुकै कलाकारिताका विवेचकहरूले पनि त्यसै समयमा बनेका अरू मूर्तिहरू विना अभिलेखादिले पनि छुटचाउन सक्छन् । यही विशेषताले भूपतीन्द्रमल्लकालिक कलाकारहरूको परिचय दिने काम भएको छ ।

वि. सं. १७७९ मा भूपतीन्द्रमल्लको निधनपछि उनका छोरा रणजीतमल्ल भक्तपुरका राजा बने । यिनी भक्तपुरका मल्लराजाहरूमा अन्तिम राजा हुन् । यिनकै पालामा १८२६ वि. सं. मा पृथ्वीनारायण शाहले भक्तपुर जितेका थिए । यिनको समयमा अनेक राजनैतिक अशान्तिको कारण भक्तपुरमा कुनै उन्नति भएको देखिंदैन । यिनका बाबुबाजेको समयमा अति उच्चकक्षामा पुगेका सबै कलाकारहरू बेकार भई उनीहरूको कला त्यसै बिलाएर गएको कुरा यिनका समयमा बनेका मूर्तिहरूको अभावले बताउँछ ।

यिनको राज्यकालमा बनेको एक गणेशको मूर्तिको अतिरिक्त अरू मूर्तिहरू सप्रमाण देखिएका छैनन् । यो गणेशको मूर्ति भक्तपुरको महाकाली पीठमा रहेको छ। यो १७८० मा स्थापना भएको थियो । करीव १।। हात जति अग्लो यो चतुर्भुज गणेशको मूर्ति उसबेलाको हरेक कलात्मक स्थितिबाट अलग्ग भएको छ । मूर्ति पूर्णतया प्राचीन परिपाटीमा निर्माण भएको छ । यसमा कुनै किसिमको भद्दा तथा जटिल आभूषणहरू दिइएका छैनन् । केवल सर्पाभरण र चारहातमा आफ्नै लाक्षणिक वस्तुहरूमात्र रहेका छन् । मुकुट पनि मल्लकालीक पाटापाटा परेको किरीट छाँटको नभई प्राचीन ढङ्गकै बनेको छ । गणेश अलौकिक शिवपुत्र भए तापनि कलाकारले उनको शरीरमा जुन अङ्गको संस्थान कुँदेको छ– त्यो अत्यन्त माथिल्लो तहको छ । कलाकारले मूर्तिमा सुन्दरताको साधन कुनै अरू बुट्टात्मक उपकरणहरू नबनाई केवल सूक्ष्म र मिहीन कटाइलाई नै लक्ष्य गरेको देखिन्छ । भक्तपुरको अन्तिम मल्लकालमा आएर बनाएको यस गणेश मूर्तिमा यस किसिमको अनौठा परिवर्तन र भिन्नै कला देखिनु अत्यन्त आश्चर्य लाग्ने कुरा छ । यदि यस मूर्तिको पादपीठमा अभिलेख नकुँदिएको भए कला विवेचकहरूलाई यस मूर्तिले भ्रममा पार्ने थियो । यस मूर्तिको दर्शनले यो कुरा स्पष्ट हुन्छ कि कलाकारले जुन प्राचीनतालाई अपनाएर यस गणेशको मूर्ति निर्माण गरेको छ त्यो पूर्ण लिच्छविकालिक मूर्तिकै समान बन्नुमा कलाकारको ठूलो हस्तकुशलता साबित हुन्छ । यस प्रकार हामी स्वतन्त्र भक्तपुरको मूर्तिकलाको प्रकरणमा जगज्ज्योतिमल्लको समयदेखि क्रमश: दिन प्रतिदिन विकास हुँदै आएको नेपाली मूर्तिकला रणजीतमल्लको समयमा आएर टुङ्गिएको नेपाली कलाको ऐतिहासिक विवेचनावाट अध्ययन गर्न सक्दछौं ।

रणजीतमल्लको अन्तपछि शाहकाल शुरू हुन्छ । शाहकाल शुरू भएपछि स्वतन्त्र भक्तपुर, स्वतन्त्र पाटन र स्वतन्त्र कान्तिपुरको भिन्नाभिन्नै कलात्मक व्याख्या हुनु आवश्यक छैन । शाहकालमा कान्तिपुर नै राजधानीको रूपमा रहेको हुनाले भक्तपुर र पाटनका कलाकारहरू पनि कान्तिपुरमा नै आई एकत्रित भएको कुरा उसबेला कान्तिपुरमा मात्र भएको कलात्मक प्रगतिले वताउँछ । यसकारण शाहकालमा आएर एकात्मक कलाको व्याख्या हुन्छ । वास्तवमा शाहकालको उदय हुने बेला भक्तपुर, कान्तिपुर र ललितपुरको

स्वयम्भु कर्मराज गुम्वाका शाक्यमुनि बुद्ध

कलामा पनि एकात्मक भाव पैदा भइसकेको थियो । अर्थात् तीनै शहरका कलाकारहरूले बनाउने मूर्तिहरू उसबेला एक समानको ढाँचा र शैलीमा परिणत भइसकेका थिए । सो कुरा हामी शाहकालिक मूर्तिकलाको प्रकरणमा पाउँदछौं ।

शाहकालको मूर्तिकला

पृथ्वीनारायण शाहको महत्वाकांक्षाको फलस्वरूप काठमाडौं उपत्यकामा खडा भएका भाइ भाइका स्वतन्त्र राज्यहरू बिलीन भए। भक्तपुर र ललितपुर कान्तिपुरको एक क्षेत्रीय शासनमा केन्द्रित हुनआए। यसकारण कलाको दृष्टिले कान्तिपुरमा नै विशेष कलाकारहरू आकृष्ट हुनु स्वाभाविकै कुरा छ। पृथ्वीनारायण शाह राष्ट्रियतालाई ठूलो महत्त्व दिने शासक थिए। यिनले काठमाडौंलाई पूर्णतया आफ्नो बागडोरमा लिएपछि त्यहाँका बासिन्दाहरूलाई आफ्नो प्रजावत्सलताको परिचय दिन अनेक योजनाहरू कार्यान्वित गरेका थिए। मल्लराजाहरूको गृहकलहमा डढेका नेपाली कलाकारहरूको पुनरुत्थानका लागि पृथ्वीनारायण शाहले जुन प्रेरणा दिएका थिए त्यो आज हरेक नेपालीहरूको हृदयमा बसन्तपुरको भव्य दरबारले संकेत दिइरहेको छ। यिनै प्रेरणामा पुनश्च उठेका शाहकालिक नेपाली कलाकारहरूको कलाकृतिहरूको अध्ययन गर्दा नेपाली मूर्तिकलाको स्थितिलाई ध्यानमा राखेर शाहकाललाई हामी दुई हाँगामा विभाजित गर्न सक्दछौं। जस्तै, पूर्वार्ध शाहकाल र उत्तरार्ध शाहकाल। पूर्वार्ध शाहकालको समयसम्म पृथ्वीनारायण शाह पछिका शासकहरुले पनि उही नीति लिएकाले यस समयभित्रका मूर्तिकारहरू शास्त्रीय ज्ञान र परम्पराको कार्यकुशलतावाट त्यत्तिको माथि पुग्न नसके तापनि केही मात्रामा सफल नै बनेका देखिन्छन्। यस समयमा बनेका अनगिन्ती मूर्तिहरूमध्ये वसन्तपुरको पृथ्वीनारायण शाहको दरबारमा जडिएका विभिन्न किसिमका शिला, काठ आदिका मूर्तिहरू दर्शनीय छन्। यस दरबारमा परम्परागत देव देवीहरूको मूर्तिहरूको अतिरिक्त पृथ्वीनारायण शाहको लडाका मनोवृत्तिलाई साकार गर्ने सामाजिक मूर्तिहरू पनि विशेष हेर्न लायक छन्। एवं क्रम पृथ्वीनारायण शाहका छोरा प्रतापसिंहको अभिभावकको रूपमा काम गरेका बहादुरशाहले बनाउन दिएको गद्दी

दरबार अगाडिको शिव पार्वतीको मन्दिरमा जडिएका सामाजिक तथा धार्मिक भावनाका मूर्तिहरू, रणबहादुर शाहको समयमा स्थापना भएको हनुमान-ढोका स्थित धातुको विशाल श्वेत भैरवको भव्य मूर्ति, गीर्वाणयुद्ध विक्रम शाहकी जेठी मुमाले बनाउन दिएको नक्सालको नन्दीगृहका मूर्तिहरू तथा राजेन्द्र विक्रमकी आमा त्रिपुरसुन्दरीले बनाउन दिएको त्रिपुरेश्वरको शिवको मन्दिरमा रहेका मूर्तिहरू विशेष दर्शनीय छन् । यद्यपि यी घर मन्दिरहरूमा जडिएका मूर्तिहरू परम्परालाई नै ध्यानमा राखी बनेका छन् तर शास्त्रीय नाप, सूक्ष्म कटाइ र लालित्य आदि कलात्मक गुणबाट वञ्चित भएका कुरा स्पष्ट झल्कन्छ । अर्थात् मल्लकालिक घर, मन्दिर आदिमा जडिएका मूर्ति-हरूको दाँजोमा पूर्वार्ध शाहकालका मूर्तिहरू शासकहरूको प्रेरणाले बनेका भए तापनि त्यत्तिका भव्य र सुन्दर बन्न सकेका छैनन् । तथा अरू साधारण जनताको प्रेरणामा बनेका मूर्तिहरू त नराम्रोसंग तल ओर्लंदै आएको कुरा स्पष्ट छ । विशेष गरेर पत्थरका मूर्तिहरू अङ्ग ढङ्ग नै नमिल्ने भएका छन् । तर ढलान गरी बनाउने धातुका मूर्तिहरू भने कलाको दृष्टिले गिरेका छैनन् । विशेष गरेर राम्रा राम्रा पत्थरका मूर्तिहरूको प्रतिलिपीको रूपमा धातुका मूर्तिहरू ढलान गर्ने हुँदा यस प्रकारका मूर्तिहरू सुन्दर नै बनेका छन् । पूर्वार्ध शाहकालमा बनेका धातुका अनेक सुन्दर मूर्तिहरू घर घरमा हामी देख्न सक्दछौं । यस बेलाको धातुको भव्यताको साकार हाम्रो समक्ष रणबहादुर शाहले स्थापना गरेको हनुमानढोकाको श्वेत भैरवको मूर्ति नै विशेष रूपमा खडा भएको छ । यस प्रकार हामी नेपाली मूर्तिकलाको प्रकरणमा पूर्वार्ध शाहकालिक मूर्तिहरूको अवस्थालाई हृदयङ्गम गर्न सक्दछौं । तर पृथ्वी-नारायण शाहको समयमा उत्कृष्ट रहेका कलाकारहरू पनि पछि क्रमशः हीन हुँदै आएको स्पष्टतया झल्केको छ, यद्यपि धातुका मूर्ति बनाउने कलाकारहरू यस बेलासम्म पनि त्यत्तिको तल ओर्लेका छैनन् ।

शाहकालको उत्तरार्ध वास्तवमा नेपाली मूर्तिकलाको अन्तिम ह्रासकाल भने पनि हुन्छ । यो समय जङ्गबहादुरको प्रधान मन्त्रित्व कालदेखि आरम्भ हुन्छ । शासकहरूको प्रेरणामा बनेका दुई चार मूर्तिहरू यसबेला राम्रो बनेका भए तापनि काठमाडौं खाल्डाभित्र जति अङ्गभङ्ग नमिलेका घर मन्दिर चैत्य आदि स्थानका मूर्तिहरू छन्, प्रायः ती सब यसै शाहकालको उत्तरार्धमा

बनेका छन् । यस समय बनेका मूर्तिहरू छुट्याउन गाह्रो छैन । अङ्ग ढङ्ग नमिल्नु नै यस समयका मूर्तिहरूको विशेषता बनेको छ । धार्मिक दृष्टिकोणले कलाप्रति रूचि देखाउने व्यक्तिहरूको त्यसबेला कमी थिएन किन्तु कलाको गुणदोषलाई छुट्याउने व्यक्तिहरूको तथा निपुण कलाकारहरूको अवश्यमेव कमी भएको हामीले मान्नुपर्दछ । उहिले उहिलेका क्रियासंग्रह आदि नेपाली कला विषयको टेक्नोलजी अनुसार अङ्ग ढङ्ग नमिलेको, खून भएको मूर्तिहरू स्थापना गर्नु महान् अशुभ ठान्दथे । राजादेखि कलाकार, मूर्तिस्थापक, प्रजा आदि सबैको अहित हुने कुरा ती ग्रन्थहरूमा लेखिएको छ । तर उत्तरार्ध शाहकालमा आएर यसको कुनै परवाह भएन जसबाट मूर्तिकला गिर्दै गयो ।

वास्तवमा उत्तरार्ध शाहकालले वर्तमान युगलाई पनि अँगालेको छ । तर उत्तरार्ध शाहकालको वर्तमान युग अन्तर्राष्ट्रिय युग भएकोले यस बेला-को कलात्मक स्थितिलाई चर्चा गर्न हाम्रो दृष्टिकोणमा पनि केही फरक हुनु अत्यावश्यक छ । माथि चर्चा भएको निगम र आगमको हाम्रो दृष्टिकोणलाई हामीले जरादेखि नै उखेलेर पन्छाउनु आवश्यक छ, यद्यपि त्यसैको आधारमा अनेक मूर्तिहरू निर्माण गरिंदैछन् । सांस्कृतिक वस्तुको रूपमा यस्ता मूर्तिहरू प्रचूर मात्रामा व्यापारिक दृष्टिकोणले बन्दैछन्, जसमा धातुका मूर्तिहरू नै विशेष दर्शनीय छन् ।

यस प्रकार हामी नेपाली मूर्तिकलाको ऐतिहासिक विवेचनामा मोटा मोटी केही तथ्यहरूको वास्तविक अध्ययन गर्न सक्दछौं । यद्यपि यस प्रकारको अध्ययनलाई मूर्तिकलाको प्रारम्भिक अध्ययन भने पनि हुन्छ तर नेपाली मूर्ति-कलाको तुलनात्मक अध्ययनका लागि सबभन्दा पहिले यही क्रमको अध्ययन अत्यावश्यक छ । यसकारण यस ग्रन्थमा माथिदेखि तलसम्म नेपालमा पाइने प्रामाणिक मूर्तिहरूको कलात्मक दृष्टिले मात्र विवेचना गरिएको छ तथा समयसमयमा देखिएका विशेषतालाई हृदयङ्गम गर्न मुख्यतया जोड दिइएको छ । शाहकालमा आएर माथिको व्याख्या पद्धतिलाई छोडिएको छ । केवल संक्षेपमा त्यसको वर्णन गरिएको छ । अस्तु ... ...

वास्तुकला

हाम्रो वास्तुकलाको मौलिक रूप

हामी आफ्नो अनुहार आफैं देख्न सक्दैनौं । हामीलाई हेर्ने व्यक्तिले नै हाम्रो अनुहारको पहिचान गर्दछ । हाम्रो वास्तुकला उत्कृष्ट छ भनेर हामी भन्न सक्दैनौं तर जिज्ञासाले दुर्गम पहाड, जङ्गल, नदी नालाको पर्वाह नगरिकन विश्वको कुनाकुनाबाट हाम्रो देशमा आएका उहिलेका र अहिलेका दर्शकहरूले मुक्त कण्ठले हाम्रो वास्तुकलाको उत्कृष्टतालाई तारीफ गरेर गएको हामी सुन्दछौं । यसबाट हाम्रो वास्तुकलामा कुनै मौलिकता रहेछ, सुन्दरता रहेछ भन्ने प्रष्ट हुन आउँछ । उपयोगिता र सुन्दरताको औचित्यपूर्ण ढङ्गमा संगम नभईकन वास्तुकलाको उत्कृष्टता सार्थक हुन सक्दैन । मनुष्यलाई बस्न घर चाहिन्छ, देवतालाई मन्दिर । तर मनुष्यले कस्तो घर खोज्दछ यो कुरा देशको हावापानी, रीतिस्थिति, परिस्थिति र सामाजिक मनोवृत्तिमा आधारित भएको हुन्छ। त्यसबाट उपयोगिता र सुन्दरताले आफ्नो रूप धारण गर्दछन् । वास्तवमा कुनै पनि देशको वास्तुकलाको अध्ययन यिनै कुराहरूमा सन्निहित भएको हुन्छ ।

हाम्रो देश हिमालको आँगन हो । हाम्रो देशको राजधानी भएको काठमाडौं उपत्यका हिमालको चीसो हावापानीबाट त्यत्तिको टाढा छैन । कुनै बखत काठमाडौं उपत्यकाको हावापानी बाह्रै महीना अत्यन्त चीसो रहेको कुरा इतिहासमा उल्लेख भएका घटनाहरूले सङ्केत गर्दछन् । बूढापाकाहरूबाट पनि सुनिन्छ । हिंउदमा त हरबखत हिंउ परिरहने हुनाले त्यसबाट कहिले काहिं काठमाडौं निवासीहरू भयभीत रहेको कुरा हाम्रो इतिहासलाई मनन गर्ने व्यक्तिहरूबाट छिपेको छैन । यसकारण हाम्रो प्राचीन कालको वास्तुकला अन्तर्गत उपयोगितालाई लिएर खडा हुने हाम्रा उहिलेका घर मन्दिरहरूको मौलिक आकृतिलाई बुझ्न त्यसबेलाको

हावापानीदेखि सम्बन्ध रहेका केही कुराको अलिकति विचार गर्नु आवश्यक रहन्छ ।

वाह्रैकाल हिंउले ढाक्ने हिमगिरि श्रृङ्खलाको तल–तल हिउँदमा मात्र हिउँ पर्ने हुन्छ । त्यस्तो ठाउँमा धूपिजातका रूखहरू उम्रेका हुन्छन् । हिमाली भेकमा यात्रा गर्नेले यसलाई राम्ररी देखेको हुन्छ । धूपी जातका यसप्रकार-का रूखहरूले हामीलाई धेरैकुरा सिकाउँछन्, जसबाट हाम्रो पशुपतिनाथ, तलेजु जस्ता मन्दिरहरूको वास्तुकलाको वाह्याकृतिको मौलिक उपयोगिता-लाई बुझ्न धेरै मद्दत दिन्छ । सम्भवतः यो कुरा नौलो विषय भएकोले पाठक-हरूलाई सम्झन कठिन होला । तर यो कुरा ज्यादै रोचक छ । हिमालयको भेकमा उम्रने धूपी जातका विरूवाहरूको आकृति पूर्णतया त्यस ठाउँको हावापानीको अनुकूल रहेको हुन्छ । अर्थात् यस जातको बोट सुरोथको आकार-को हुन्छ । यसलाई आधुनिक वनस्पति शास्त्रीहरू एक काण्डमय जातको वृक्षमा गणना गर्दछन् । यसप्रकारका रूखको प्रधान काण्ड एकै हुन्छ । अरू हाङ्गा–विङ्गाहरू यसै प्रधान काण्डबाट क्रममा झाङ्गिंदै माथि-माथि टुप्पामा पुग्दा क्रमशः सानो हुँदै जानाले यसैको आफ्नो भिन्नै स्वभाव हुन्छ । अर्थात् यस रूखको वाह्याकृति त्रिकोण भित्र लिन भएको सुरोथ जस्तै हुन्छ । यस्तो आकृति हुनुमा त्यहाँको हावापानी मुख्य कारण बनेको छ । यस रूखमा हिउँ जमेर बोझ हुन पाउँदैन, जसबाट रूखका हाङ्गा विङ्गाहरू भाचिने डर हुन्न । त्यसमा थोरै–थोरै मात्र हिउँ लाग्न सक्दछ, यो हिउँ पनि चाँडै तल झर्दछ । अर्को कुरा, हिमालयमा आउने ठूला-ठूला आँधी बेहरीको झोक्का पनि रूख-मा पर्दैन किनभने माथिबाट क्रममा सानो हुँदै आएको वाह्याकृतिले हावाको बेगलाई रोक्दैन आदि-आदि । वास्तवमा विश्वको वाह्य जगत्‌मा पागोडा भनी पूर्वी एशियाको शब्दले प्रसिद्ध रहेको हाम्रा घर मन्दिरहरूको बनावट पनि यसै सिद्धान्तमा आधारित भएको छ । हाम्रा घर मन्दिरहरूको आपातत देखिन् वाह्याकृति पनि प्रायः धुपीकै बोटको आकृतिमा उम्रेको हामी देख्द-छौं । यसको मतलव यो हो कि हाम्रा घर मन्दिरहरूको छानामा हिउँ परे तापनि हिउँ जम्न पाउँदैन । किनभने छाना झिङ्गटीको होस् या धातुको, सपाट परी भिरालो परेको हुन्छ । तथा हावाको ठूला–ठूला बेगले हाम्रा घर मन्दिरहरूमा ठक्कर खान र त्यस हावाको बेगले ढाल्न नसकोस् भनेर

हाम्रा ठूला–ठूला घर मन्दिरहरू क्रमश: तल ठूलो भई कलात्मक अनुपातमा तल्लै पिच्छे माथि–माथि सानो हुँदै गएका हुन्छन् । जसले धूपी बोटले झैं सुरोथको आकारलाई धारणा गरेको हुन्छ । यसप्रकार हिमालयको हावा-पानीमा टिक्नु पर्ने धूपीले झैं हाम्रो मौलिक ढङ्गको वास्तुकलाको वाह्या-कृतिको पनि देशलाई सुहाउने हावापानीको अनुकूल उपयोगितालाई ग्रहण गरेको हामी देख्दछौं । यो कुरा नेपाली वास्तुकलाको अध्ययनको सिलसिलामा विचारणीय छ ।

जहाँसम्म सुन्दरताको सवाल छ, त्यो बेलावखत्को सामाजिक मनो-वृत्तिको अनुकूल कुनै ढङ्गको कलात्मक उपकरण र बुट्टाहरूले व्यक्त गरेको हुन्छ । हाम्रा घर मन्दिरहरूको पखेटा जस्ता ठूला–ठूला छानाहरूलाई अडाउन वलिया छड्के टुँडालहरूको आवश्यकता रहन्छ । हाम्रो यहाँ ती टुँडालहरू काठ वा ढुङ्गाका हुन्छन् । वास्तवमा टुँडालको काम नै छानालाई अडाउने हो। तर हाम्रा उहिलेका कलाकारहरू यस टुँडाललाई त्यसै अडाउन चाँहदैनथे । त्यसलाई सिंगार्न चाहन्थे,मौलिक दृष्टिको साथ-साथ आध्यात्मिक दृष्टिकोणले पनि अत्यन्त उपयोगी वनाउन चाहन्थे । राम्रा–राम्रा कलात्मक उपकरण-हरू कुँदेर त्यसको महत्त्व वढाउन चाहन्थे । जसको फलस्वरूप हाम्रा घर मन्दिरहरूका टुँडालहरू अनेक सुन्दर तथा मार्मिक मूर्तिहरू र कलात्मक बुट्टाहरूले भरिएका हामी पाउँदछौं । यस सुन्दरताको साकार कलात्मक बुट्टाहरू तत् तत् बेलाको सामाजिक मनोवृत्तिको अनुकूल अनेक सामयिक उपकरणहरूले सजिएका हुन्छन् । वास्तवमा यी कलात्मक उपकरणहरू तत् तत् बेलाको हाम्रो देशका नेपालीहरूको मनोवृत्तिको एक दर्पण झैं बनेका हुन्छन् । लिच्छविकालका तथा त्यहाँभन्दा माथिका हाम्रा घर मन्दिरहरूमा कस्तो प्रकारका अनुकूल कलात्मक बुट्टाहरूको समावेश भएको छ, यस विषयमा हाम्रो ज्ञान ज्यादै सीमित छ । किनभने प्राचीन समयमा बनेका घर मन्दिरहरूको प्रामाणिक अवशेषहरू यथेष्ट मात्रामा हामीले पहिचान गर्न सकेका छैनौं, यद्यपि ऐतिहासिक कालका प्राचीन भग्नावशेषहरू यत्रतत्र मिल्किएका छन् । तर मध्यमल्लकालमा बनेका घर मन्दिरहरूले त अद्यापि काठमाडौं उपत्यकाको शोभा बढाई राखेको छ । ती घर मन्दिरहरूको अव-लोकनले यो कुरा स्पष्ट हुन्छ कि त्यस बेलाका मानिसहरूको मनोवृत्ति

कस्तो रहेछ । मल्लकालमा मानिसहरू ज्यादै प्रतीकात्मक धार्मिक विचार-धारा र पौराणिक तथा जातक सम्बन्धी कथाहरूले प्रभावित भइसकेका थिए, तथा विशेष गरेर तान्त्रिक कुराले प्रामाणिक भइसकेका थिए । यसकारण त्यसबेलाका घर मन्दिरहरूका टुँडालहरूको सजावटमा आफ्नो-आफ्नो धर्म र संप्रदाय अनुसार अनेक तान्त्रिक, पौराणिक तथा जातक आदि विचार-धारा अनुसार उद्भूत भएका अनेक भावभङ्गिमाले युक्त भएका मूर्तिहरू नै अधिक मात्रामा कुँदिएका हामी पाउँदछौं । एवं प्रकार हाम्रा घर मन्दिर-हरूको द्वार तोरण, झ्याल, खम्बा, आदि अङ्गहरू अनेक विशिष्ट ढङ्गमा सजिएका हुन्छन् । तल यथास्थान यी वास्तुकलात्मक उपकरणहरूको प्रामाणिक दृष्टिकोणमा व्याख्या गरिएको छ । यसप्रकार हाम्रो वास्तुकलामा सुन्दरतालाई साकार गर्न तत् तत् बेलाको सामाजिक मनोवृत्तिको अनुकूल कलात्मक उपकरणहरूको उपयोग र देशकाललाई सुहाउने हावापानीमा उपयोगी हुने आफ्नै ढङ्गको मौलिक आकृतिको एक साथ समावेश भएको हामी देख्न सक्दछौं, जुन कुरा वास्तुकलाको क्षेत्रमा ज्यादै विचारणीय छ । यद्यपि यो हाम्रो वास्तुकलाको अध्ययनको क्रममा एक प्रारम्भिक रूपरेखा मात्र हो । तर आजकालको परिस्थितिमा हाम्रो काठमाडौं उपत्यकाको हावा-पानी र त्यहाँका मानिसहरूको सामाजिक मनोवृत्तिमा धेरै अन्तर भएको हामी पाउँदछौं । यहाँ अहिले त्यत्तिको जाडो छैन । हिउँदमा पनि त्यत्ति बाक्लो हिउँ पर्ने अवस्था छैन । मानिसको मनोवृत्तिलाई पनि पुरानो ढङ्गको पौराणिक कथाहरू र प्रतीकवादमा ढालिएको धार्मिक प्रभावबाट ज्यादै टाढा पुऱ्याइ दिइसकेको छ । यस्तो अवस्थामा, आधुनिक वास्तुकलाको दृष्टिले त्यसमा नयाँ उपयोगिता र नयाँ सुन्दरतालाई साकार गर्ने नयाँ कलात्मक उपकरणहरूले सजेको हुनु स्वाभाविक कुरा छ । यस्तो हुनु नैसर्गिक विकासको गति नै हो । तर आजको अन्तर्राष्ट्रिय जगत्मा हाम्रो देश नेपालको पनि एक विशिष्ट स्थान छ । विश्वका मानिसहरू र यद्यपि साधारण आकृतिमा हरेक मानिसहरू समानको रहे तापनि, नेपालीहरूको मौलिक चेहरा, मौलिक विचार र मौलिक कला हेर्न चाहन्छन् । यस्तो अवस्था-मा वास्तुकलाको दृष्टिले, यद्यपि सामयिक सुधार भइरहने भए तापनि, हाम्रा आधुनिक घर मन्दिरहरूमा हाम्रो प्राचीन कलात्मक मौलिकताका

निसानीहरू र हिमाली हावापानीको अनुकूल परिस्थितिलाई साकार गर्ने वाह्याकृतिलाई पनि कुनै न कुनै अंशमा भए तापनि जीवित बनाई राख्नु नितान्त आवश्यक छ। यसले हाम्रो नेपालीत्व र राष्ट्रियतालाई दिगो बनाइ राख्छ ।

आजकाल हाम्रो देशमा बन्न लागेका घरहरू समयानुकूल उपयोगिताले केही केही औचित्यलाई दर्शाए तापनि मौलिक सुन्दरता र हिमाली हावा-पानीको दृष्टिमा आफ्नो कलामा गर्व गर्न कला पारखीहरूलाई सन्तोष लाग्ने ढङ्गका छैनन् । यही हाम्रो हावापानीलाई मिल्ने उपयोगितालाई ध्यानमा राखेर सभ्यतामूलक सुन्दरतालाई साकार गर्ने, अलिकति हाम्रो वास्तु-कलाको सिद्धान्तलाई बुझीकन ठाउँ –ठाउँमा मौलिक प्रयोग भएको खण्डमा अवश्यमेव नेपाली मात्रको गौरवको विषय हुने थियो । भइसकेको कुरालाई पुनरावृत्ति गर्नु विकासको गति होइन । विकासले नयाँ–नयाँ गतिलाई यहीं ल्याउँछ । हाम्रो देशको वास्तुकलाको क्षेत्रमा पनि सभ्यताको उदय भए-देखि नै उत्तरोत्तर उन्नति हुँदै आएको हामी देख्दछौं, जसमा आफ्नो मौलिकता भने विचलित भएको देखिंदैन । यसकारण आजको परिस्थितिमा नयाँ विकास क्रमले अन्तर्राष्ट्रिय दृष्टिकोणलाई अपनाए तापनि त्यसमा हाम्रो भन्ने नेपाली मात्रले गर्व राख्न सक्ने कुनै न कुनै मौलिक तत्त्वको समावेश हुनु अत्यावश्यक छ ।

हाम्रो वास्तुकलाको आकर्षक अंग-टुँडाल

जहाँसम्म मौलिक कुराको सवाल छ हाम्रा घर मन्दिरहरूका झिङ्गटीका या धातुका छाना नै हाम्रो वास्तुकलाको मौलिक उपलब्धि हुन् । समयको परिवर्तनले हाम्रा घर मन्दिरहरू अलि अलि फरक हुँदै गए तापनि त्यसमा सुन्दरताको साकार अनेक कलात्मक उपकरणहरूको जटिलता थपिंदै आए तापनि छानाको मौलिकतामा कुनै परिवर्तन आएको देखिंदैन । हरेक छानाको निर्माणमा आफ्नो परम्परा कायम रहेको छ र हाम्रो वास्तुकलाको भिन्नै रूप लिई एक आफ्नै मौलिक तत्त्वको रूपमा खडा भएको छ । छानाको यस मौलिक रूपलाई दिगो राख्न हाम्रो देशको हिमाली हावा पानीले प्रेरणा दिएको कुरा माथि स्पष्ट सप्रमाण उल्लेख भइसकेको छ । हाम्रा घरका छाना-हरू घरको गाह्रोबाट अलिकति वाहिर निस्केका हुन्छन् तथा मन्दिरहरूको छाना त झन् विशेष रूपमा पखेटा झैं फैलिएर चारैतिर बाहिर निस्केका हुन्छन् । छानाको निस्केको भागलाई अडाउन र त्यसको मजबूतीका लागि टुँडालको विशेष आवश्यकता रहन्छ। वाहिरबाट हेर्दा हाम्रा घर मन्दिरहरूमा टुँडालको रूप विशिष्ट रूपमा दृष्टिगोचर हुने हुन्छ । हाम्रो परम्परा अनुसार यो टुँडाल छड्के रूपमा ठडाइएका हुन्छन्। हाम्रो शैलीमा बन्ने घर मन्दिरहरूमा हाम्रो छानाको जुन महत्त्व छ,त्यस्तै महत्त्व हाम्रो छड्के टुँडालमा पनि रहेको छ । यसकारण उहिलेका हाम्रा कलाकारहरूको ध्यान यस टुँडालको शोभा वढाउने कुरामा आकर्षित हुनु स्वाभाविक छ। टुँडाल काठ या ढुङ्गाका हुन्छन्। यसकारण यसमा कलाकारले आफ्नो मनको भाव उतार्न सक्दछ । काठमा चिरस्थायी गुणको अभाव भएको हुनाले हाम्रा पुराना घर मन्दिरका काठका टुँडालहरू कहीं पनि भग्नावशेष रहेका ठाउँहरूमा पाइएका छैनन् । किन्तु ढुङ्गाका टुँडालहरू खण्डहरहरूमा देखिएका छन्। जव हाम्रा उहिलेका कला-कारहरूले यस वस्तुलाई कलात्मक रूप दिन थाले, त्यस बेलादेखि टुँडाल

केवल छानालाई अडाउने अङ्ग मात्र बनेन। यसले दर्शकहरूको हृदयलाई आकर्षित बनाउने कलात्मक रूपलाई पनि धारणा गर्न थाले। यो कुरा ढुङ्गा-को टुँडाल राख्ने उहिलेका प्राचीन स्थितिदेखि लागू भएको हामी देख्दछौं। पछि दिनपर दिन अ के धार्मिक चहलपहलमा उन्नति हुँदै गइरहेको नेपाली सभ्यताको प्रवाहमा हाम्रा घर मन्दिरहरूको छड्के टुँडाल एक यस्तो कुतूहल पैदा गर्ने वास्तुविद्याको अङ्ग बन्यो, जुन कुरालाई विसौं शताब्दीका मानिसहरूको सहज बुद्धिले बुझ्न सकेन। टुँडालको विलक्षण रूपलाई देखेर हरेक मानिसको मनमा अनेक तर्क-वितर्क उठ्न थाले। तर हाम्रो व्यतीत जन-जीवनको मानसिक भावको इतिहासलाई बुझ्नसकेको खण्डमा अवश्यमेव हामीलाई हाम्रा छड्के टुँडालहरूमा कलात्मक र भावनात्मक स्थितिमा कुँदिएका अनेक भावभङ्गिमाका मूर्तिहरूले ज्ञानवर्द्धक कुराहरू सिकाउनेछन्।

सर्वप्रथम टुँडालको कौतूहलपूर्ण कलात्मक रूपलाई बुझ्न हामीले अलिकति धार्मिक स्थितिलाई बुझ्न आवश्यक छ। हाम्रो जनसमाजको हृदयमा भिजेको धार्मिक स्थितिलाई नबुझिकन हामीले हाम्रो कलाको वास्त-विक मर्मलाई बुझ्न सक्दैनौं किनभने हाम्रो कला सर्वात्मना धर्ममा लीन भएको कुरा स्पष्ट छ। हाम्रा देशमा अनेक तन्त्रमन्त्र सम्बन्धी धार्मिक ग्रन्थहरू उपलब्ध छन्। हाम्रा वीर पुस्तकालय आदि संग्रहालयहरूमा रहेका ती धार्मिक ग्रन्थहरू हाम्रो यहाँ प्राय नेवारी सम्वत्को शुरू-शुरू देखि संग्रहित हुन थालेको कुरा अधिकाँश पुस्तकहरू लेख्ने लेखकहरूले उल्लेख गरेर गएका तिथिमितिहरूले बताउँछन्। एक दुईवटा ग्रन्थहरूको अतिरिक्त नेवारी सम्वत् शुरू हुनुभन्दा पहिले हाम्रो देशमा मौलिक रूपमा लेखिएका र सारिएका ग्रन्थहरू दुर्लभ छन्। जहाँसम्म तन्त्रमन्त्र सम्वन्धी धार्मिक कुराको सवाल छ, हाम्रो सामु शैव तथा बौद्ध आगमवादी दार्शनिकहरूको विचारधारा दृष्टिगोचर हुन आउँछ। विक्रम सम्वत्को शुरू-शुरूदेखि शैव र बौद्ध आगमवादी दार्शनिकहरूको बीचमा उत्पन्न भएको प्रतिस्पर्धाले धार्मिक जनसमाज पूर्ण तथा मन्त्र सिद्धिमा अधिक विश्वास गर्ने भइसकेका थिए। यस बेला शैव र बौद्ध दुवै धर्मको सिद्धान्तलाई पृथक रूपमा प्रख्यापन गर्ने अनेक विद्वान्हरू जन्मेका थिए। यो परम्परा इतिहासकारहरूको भनाई अनुसार पाँच छ शताब्दीसम्म रह्यो। त्यसपछि शैव र बौद्ध आगमवादी

विद्वान्हरूको दार्शनिक विचारधाराले एकात्मकरूप लिन लागेको समय शुरू हुन्छ । यही आगमवादी शैव र बौद्ध दार्शनिकहरूको एकात्मक स्थितिमा मिलन हुन लागेको बेला अनेक सिद्धहरू जन्मेका कुरा बौद्ध इतिहासमा उल्लेख भएको छ । आर्यावर्त्तमा विक्रम सम्वत्को शुरू-शुरूदेखि बढ्न थालेको तन्त्र-मन्त्रको व्यापक प्रचार गर्ने काममा यी सिद्धहरूको अलौकिक प्रतिभाले धेरै योगदान दिएको कुरा स्पष्ट छ । हाम्रो वीर पुस्तकालय आदिमा ठूला-ठूला संग्रहालयमा रहेका अधिकाँश तन्त्रमन्त्रका मूलग्रन्थ,व्याख्या, टिप्पणी आदि नै सिद्धहरूको देन हुन् भन्नमा कुनै अतिशयोक्ति हुने छैन, यही आगमवादी शैव र बौद्ध दार्शनिकहरूको एकात्मकताको प्रभाव जब हाम्रो देशमा पनि पर्न थाल्यो त्यस बेलादेखि हाम्रो देशमा जति शैव देवदेवी थिए त्यति नै बौद्ध देव-देवीहरू देखापर्न लागे । जसरी ती शैव देवदेवीहरूको घर मन्दिर र आगम-गृहहरू बन्न लागे त्यसरी नै बौद्ध देवदेवीहरूको घर मन्दिर र आगमगृह बन्न लागे । ती मन्दिरहरूको कलात्मक सजावट पनि त्यही ढङ्गमा हुन थाल्यो । यहाँ उल्लिखित शैव शब्दले पञ्चरात्रीहरूको विष्णुभावलाई पनि ग्रहण गर्नुपर्दछ किनभने आगमशास्त्रको विभेदमा वैष्णवाचारीको पनि उल्लेख छ । यसकारण विष्णुको मन्दिरको टुँडालहरूमा विष्णुको पौराणिक अवतार-का मूर्तिहरू कलात्मक ढङ्गमा देखिए । लोकेश्वरको मन्दिरको टुँडालहरूमा पनि लोकश्वरका अनेक अवतारका मूर्तिहरू कलात्मक ढङ्गमा कुँदिन थाले । यसै प्रकार दुर्गा, भवानी र योगिनीहरूका मन्दिरका टुँडालहरूमा पनि त्यही भावका मूर्तिहरू कुँदिएका छन् । यसप्रकार समान विचारधाराका मूर्तिहरूको अतिरिक्त हरेक टुँडालहरूमा एकै विचारधाराको कलात्मक सृङ्गार रहेको छ, यद्यपि शैव सम्प्रदाय र बौद्ध सम्प्रदायका देवदेवीहरूका रूप पृथक पृथक रहेका छन् ।

उहिलेको हाम्रो जनजीवनको मनोभावनानुकूल कला केवल सुन्दरताको द्योतक मात्र वनेर पुग्दैनथ्यो । कलाको माध्यमवाट दर्शन, धर्म, आचरण आदि केही ज्ञानवर्द्धक कुराहरूको पनि सर्वसाधारण जनताको हृदयमा वोधगम्य हुने स्थिति हुनु पर्थ्यो । यसकारण टुँडालमा कुँदिने मूर्तिहरूको दर्शनले अवश्यमेव पुराण, जातक र तान्त्रिक ग्रन्थहरूका मार्मिक तत्त्वहरू जनहृदयमा भिज्ने हुन्छन् । यद्यपि हाम्रा टुँडालहरूमा देखिने देवताहरूको

पादपीठ मुनि ती देवदेवीहरूको उत्पत्तिलाई सार्थक गर्ने भक्तको रूपमा मानव मूर्तिहरू पनि कुँदिएका हुन्छन् । किन्तु अधिकाँश शैव तान्त्रिक देवदेवीहरूको मन्दिरहरूको टुँडालमा अनेक कामवासनाका मुद्राहरू पनि देखिएका छन् । यी कामवासनाको दृश्य आधुनिक कालमा हाम्रो सहज बुद्धिमा धार्मिक भावलाई जगाउन सक्दैन । किन्तु उहिलेका शैव मतावलंबी कौल सिद्धान्ताचार्यहरूको परिभाषामा यस्ता कामवासनाका मूर्तिहरू भौतिक थिएनन् । शिवपार्वती र प्रज्ञोपायको तत्त्व चिन्तनबाट निस्केका युगल मूर्तिलाई, अर्थात् प्रौढ स्त्रीपुरूष रूप देवदेवीको एकात्मक युगल मूर्तिलाई, प्रख्यापन गर्ने आगमवादी आदर्शले यस्ता कामवासनाका लौकिक जस्ता देखिने मूर्तिहरू हाम्रा देव मन्दिरहरूको टुँडालहरूमा देखिन थालेका हुन् । यस कुराको वास्तविकता हामी कौलाचार्यहरूको प्रेरणामा स्थापना भएको जगन्नाथजीको मन्दिरको इतिहासले बुझ्न सक्दछौं । वास्तवमा आगमवादी आदर्शमा स्त्रीपुरूषको मिलनरूप मुद्राको समावेश गर्ने कुरा साधारण कुरा होइन । अवश्यमेव शिवशक्ति र प्रज्ञोपायको साधनबाटै मोक्ष या महासुख प्राप्त हुन्छ भन्ने दार्शनिकहरूको विचारधाराले उहिलेका हाम्रा जनसमाजको हृदयलाई जित्न सकेकोले नै आगमवादी आदर्शमा युगलरूप मूर्तिको खुलेआम प्रचार गर्न सकिएको कुरा स्पष्ट छ । यसै सिद्धान्तको व्यापक प्रचारमा हाम्रा आगमवादी घर मन्दिरहरूको टुँडालहरू पनि युगल मूर्तिको भावनाले नै ओत प्रोत रहेका अनेक अश्लील जस्तो लाग्ने कामवासना सम्वन्धी मूर्तिहरूले सजिएका छन् । वास्तवमा हाम्रा टुँडालहरूमा देखिने कामवासनाका मूर्तिहरूको मुख्य तात्पर्य यही हो । यस विषयमा हामीले अरू कुराहरू सोच्न आवश्यक छैन । यदि गहिरिएर यस विषयमा खोजीनीति गर्ने नै हो भने शैव र बौद्ध दुवै धर्मको आगमवादी सिद्धान्तको इतिहासलाई मनन गर्नु अत्यावश्यक छ ।

तोरणसहितको द्वार

हाम्रो वास्तुकलाभित्र देखिने मौलिक कुराहरू धेरै छन् । ती मौलिक कुराहरूमा तोरणसहितको द्वार पनि एक विशिष्ट आकर्षक वस्तु रहेको छ । हाम्रो देशको कलात्मक प्रतिभा सर्वात्मना प्रतीकात्मक रहेको कुरा उहिलेका हाम्रा घर, मन्दिर, मूर्ति र चित्र आदिमा देखिने लाक्षणिक तत्त्वहरूले बताउँछन् । यसै कुराको आधारमा हाम्रा घर मन्दिरहरूमा देखिने कलात्मक तोरणद्वारहरू पनि पूर्णतया प्रतीकात्मक भावनाहरूमा निर्माण भएका छन् ।

लिच्छविकालका घर मन्दिरहरूमा कस्ता किसिमका तोरणद्वारहरूको प्रयोग हुन्थ्यो । यस विषयमा अध्ययन गर्न न हामीहरूको समक्ष त्यस बेलाको सद्दे घर मन्दिर नै उपस्थित छ, न भग्नावशेषहरूबाट कुनै प्रामाणिक साधनहरूको खोजी हुन सकेको छ । तर विच्छविकालमा बनेका प्रामाणिक चैत्यहरू भने उपलब्ध छन् । ती चैत्यहरूमा तोरणद्वारको दृश्य अङ्कित भएका छन् । तोरणद्वारको अध्ययनको प्रकरणमा यो कुरा विचारणीय छ । लिच्छविकालमा बनेका चैत्यहरूमा प्रामाणिक दृष्टिकोणले विचार गर्दा ढोकाबहालको एक शिलामय चैत्य विशेष दर्शनीय छ । यस चैत्यको माथिल्लो भागमा चारै दिशाहरूमा तोरणद्वारको अन्तरालमा अक्षोभ्य, रत्न सम्भव आदि पञ्चबुद्ध मध्येका ध्यानासन मूर्तिहरू रहेका छन् । यस चैत्यमा उत्कीर्ण तोरणद्वारहरू मध्यमल्लकालमा निर्माण भएका तोरणद्वारहरू जस्ता छैनन् । यद्यपि आधारभूत सिद्धान्तमा कुनै ठोस परिवर्तन भएको छैन र हाम्रा तोरणद्वारहरूको निर्माणमा समय–समयको सभ्यतामूलक विचारधाराले अनेक कलात्मक बुट्टाहरू र दार्शनिक भावनाहरू पृथक–पृथकरूपमा प्रयोग भएको देखिएका छन्,तर आकाश-पाताल र मानव विचरण गर्ने धर्तीको प्रतीकात्मक एकात्मक-

ताको दृश्यलाई अङ्कित गर्ने परम्परागत मौलिकतामा कुनै मूलभूत परिवर्तन भएको देखिंदैन । यो कुरा तोरणद्वारको विकासक्रमलाई लिएर हाम्रो वास्तुतकलाको अध्ययन गर्ने जिज्ञासुहरूको निमित्त विशेष ध्यान दिन योग्य छ ।

ढोका बहालको तोरणद्वारको निर्माणमा सबभन्दा तल दायाँ–बायाँ पूर्णकलशको आकृति अङ्कित भएको छ। त्यसमाथि लताप्रतानादिको आकृतिमा कलात्मक बादलको दृश्य दायाँ–बायाँ कोरिएका छन्, जुन बादलको कलात्मक दृश्य बीचमा रहेको एक भयानक प्राणी विशेषको मुखले निल्न लागेको भाव अङ्कित छ । यसप्रकार ढोका बहालको चैत्यमा उत्कीर्ण तोरणद्वारको निर्माण भएको छ । कुनै कुनै अरू लिच्छविकालका शिलामय चैत्यहरूमा कलात्मक बादलको दृश्यलाई गोहीरूपको प्राणी विशेषको पुच्छर बनाइएको दृश्य पनि देखिएका छन् जुन अलिकति विकसित भावको छ । वास्तवमा लिच्छविकालमा देखिने तोरणद्वारको मोटा-मोटी रूपरेखा यिनै हुन् !

त्यसपछि प्राचीन मल्लकालमा बनेका तोरणद्वारहरू हाम्रो समक्ष आउँछन् । दुर्भाग्यवश यस बेला बनेका घर मन्दिरहरूको भग्नावशेषहरूको अतिरिक्त अरू कुराहरू प्रामाणिक दृष्टिकोणले उपलब्ध छैनन् । तर तोरणद्वार अङ्कित भएका त्यसबेलाका चैत्यहरू र ग्रन्थचित्रहरू उपलब्ध छन् । मुख्यतया प्रामाणिक दृष्टिकोणले विचार गर्दा बाह्रौं शताब्दीतिर लेखिएको विष्णुधर्म नामक वीर पुस्तकालयको ग्रन्थमा चित्रित भएका तस्वीरहरू हेर्न लायक छन् । यस चित्रमा पनि उपर्युक्त लिच्छविकालकै सरह तोरणद्वारहरू लेखिएका छन् । तर यसमा अलिकति रोचक विकसित भावहरू समावेश भएका छन् । यस चित्रमा देखिएको तोरणमा गोहीको सट्टा कलात्मक बादलको रूप सर्प विशेषको आकृतिमा अङ्कित भएको प्राणीको पुच्छर बनाइएको छ । तथा कलशमाथि दायाँ–बायाँ रम्भामय स्तम्भ खडा गरिएको छ । प्राचीन मल्लकालका यी विशेषताहरूले तोरणद्वारको रूप विशिष्ट ढङ्गमा विकसित भएको कुरा स्पष्ट छ । यसप्रकार प्राचीन मल्लकालिक घर मन्दिरहरूमा प्रयोग हुने तोरणद्वारको विषयाकृति हाम्रो समक्ष देखापरेको छ ।

यसै प्रकार तोरणद्वारको विकास–क्रमको सिलसिलामा मध्यमल्लकालिक तोरणद्वारको बनावटको विषयमा पनि ध्यान दिनु अत्यावश्यक छ। यसबेला बनेका घर मन्दिरहरू अनगिन्ती छन्। ती घर मन्दिरहरूमा तोरणद्वारको प्रयोग अनिवार्य रहेको छ। यो कुरा ज्ञात भएको कुरा छ कि मध्यमल्लकालको कला अत्यन्त जटिल रहेको थियो। त्यसको फलस्वरूप तोरणद्वारहरूमा प्रयोग हुने प्रतीकात्मक तत्त्वहरू पनि त्यही अनुसार जटिल हुनु स्वाभाविक छ। त्यसबेला बनेका सबै तोरणद्वारहरु एक समानका छैनन्। कुनै कुनै तोरणद्वारहरूमा कलशको मुनि पनि एक गह्रौं भारी बोकेर थचक्क परेको भावको मूर्ति अङ्कित भएका छन्। त्यसमाथि तोरणको भागमा परम्परागत केही कुराहरूको अतिरिक्त भयानक प्राणी विशेषको चेहरा र बादलको कलात्मक दृश्यको सट्टा गरूडले नागलाई निल्न लागेको आकृतिहरू प्रचूर मात्रामा प्रयोग भएका छन्। यसप्रकार कतै नागकन्याहरू, कतै गोही र सर्प र कतै गंगाजमुनाका मूर्तिहरू पनि प्रयोग भएका छन्। यी सब कुराहरूको अतिरिक्त मध्यमल्लकालिक तोरणको बीच भागमा अङ्कित हुने कुनै अभिष्ट देव देवीको ध्यान मुद्रा विशेष विचारणीय छ।

अब यहाँ यो कुरा विचारणीय छ कि उपर्युक्त तोरणद्वारमा अङ्कित लाक्षणिक वस्तुहरू कुन-कुन मौलिक विचारधाराका प्रतीक बनेका छन्। तोरणद्वारको निर्माणमा देखिएको वास्तविक मौलिक रूप र समय-समयको परिवर्तित रूपको मुख्य तात्पर्य के हो ? हाम्रो परम्परागत संस्कृति अनुसार पूर्णकलश पृथ्वीको द्योतक मानिएको छ। यसकारण शैव र बौद्ध दुवै धर्मावलम्बीहरूलाई अत्यन्त मनपर्ने अष्टमङ्गलहरूमा पूर्णकलश पनि एक वस्तु रहेको छ। हाम्रो तोरणद्वारहरूमा यी दुवै कुराको सार्थकताको लागि नै कलशको प्रयोग भएको छ। अर्थात् तोरणद्वारको सवभन्दा तलको आधारभूमि पृथ्वी रहेको हुनाले त्यसको सङ्केतमा पूर्णकलश अङ्कित भएको छ। द्वार एक यस्तो ठाउँ हो जुन ठाउँवाट मानिसको आवत जावत हुन्छ। यस्तो ठाउँमा मङ्गल दर्शनको दृष्टिले कलशको आकृति अङ्कित गर्नु युक्तिसंगतै देखिन्छ। त्यसमाथि दायाँ–बायाँ उठाएको रम्भास्तम्भ अर्थात् केराको बोट अवश्यमेव पृथ्वीको उर्वरा भूमिको परिचायक हो। हुन त लिच्छविकालिक तोरणद्वारहरूमा रम्भास्तम्भ रहेको स्थिति देखिदैन तर पछिका यावत् तोरणद्वारहरूमा

पाटन रत्नाकर महाविहारकी कुमारी

कलशमाथि अनेक कलात्मक स्थितिमा रम्भास्तम्भ रहेको छ । बादल एक आकाशीय वस्तु हो जसले पानी वर्साउँछ, पृथ्वीको उर्वराशक्तिलाई बढाउँछ । यसकारण रम्भास्तम्भोपरि बादलको दृश्यलाई अङ्कित गर्नु विचारणीय छ । हाम्रा प्राचीन तोरणद्वारहरूमा देखिने बादलको दृश्य कलात्मक भएको हुनाले कतै लताप्रतानादिको घुँगुरिएको बुट्टा जस्तै देखिन्छ र कतै गोही तथा सर्प जस्ता जलचरप्राणीहरूको कलात्मक पुच्छरको रूपमा अङ्कित भएको छ। साधारण दृष्टिले यसलाई बादलको रूपमा परिणत गर्न सक्दैन् । तर हाम्रा उहिले विकसित तोरणद्वारहरूमा लताप्रतानादिको जस्तो घुँगुरिएको बुट्टा जलचर प्राणीहरूको पुच्छर बनाइएको हुनाले यी बुट्टाहरू अवश्यमेव बादलको प्रतीक बनेको कुरा स्पष्ट हुनआउँछ । उहिलेका प्रतीकवादीहरूको सिद्धान्त अनुसार पानीको रूप अङ्कित गर्नु पर्दा प्राय: यस्तै जलचर गोही, सर्प, कछुवा, माछा आदि प्राणीहरूको आकृति अङ्कित गर्ने प्रथा रहेको छ। यसकारण बादल पानीको स्वरूप मानेर हाम्रा तोरणद्वारहरूमा धर्तीबाट आकाश छुने मार्गको रूपमा गोही, सर्प आदि पुच्छरको निर्देशन गर्नु उसबेलाका शिल्पीहरूको ठूलो देन बनेको छ । वास्तवमा गोही या सर्पको पुच्छरको रूपको अथवा घुंगुरेको लताप्रतानादिको कलात्मक बुट्टा आकाशीय वस्तु बादल हो भन्ने कुरा हाम्रा तोरणद्वारको सबभन्दा माथिको केन्द्रमा अङ्कित कुनै भयानक प्राणी विशेषको चेहराको उत्पत्तिले पुष्ट गर्दछ । यो चेहरा वास्तवमा आकाशको प्रतिनिधित्वमा खडा भएको छ । हुन त आकाशको कुनै रूप हुँदैन, तर उहिलेका हाम्रा कलाकारहरूले यसप्रकार भयानक चेहरा विशाल आकाशको प्रतीक स्वरूप उतारेका छन् यो कुरा ज्यादै मार्मिक छ । यस कुराको प्रमाणका लागि मानदेवले स्थापना गर्न लगाएको विक्रान्त विष्णुको मूर्ति दर्शनीय छ । यस लिच्छविकालिन मूर्तिमा विक्रान्त विष्णुका तीन खुट्टाहरू मध्ये आकाशमा टेकेको खुट्टा चाँहि यस्तै एक भयानक चेहराको मुखमा अडाएको भाव अङ्कित भएको छ । यस वस्तुस्थितिबाट यो कुरा स्पष्ट हुनआउँछ कि उहिलेका कलाकारहरूले आकाशलाई चित्रण गर्दा यसप्रकार भयानक चेहराको मूर्ति अङ्कित गर्थे । यसकारण हाम्रा तोरणहरूमा रहेको भयानक चेहराले आकाशलाई सङ्केत गरेको कुरा स्पष्ट छ । यो

भयानक प्राणी विशेषको चेहरा आकाश भएको हुनाले नै आकाशमा घुमी-घुमी विलीन भइरहने वादलरूपका कलात्मक बुट्टाहरू यस चेहराको मुखमा घुस्न लागेको भाव हाम्रा तोरणहरूमा अङ्कित भएका छन् । यसप्रकार धर्तीबाट आकाश छुने तत्त्वचिन्तनमा हाम्रा तोरणद्वारहरूको मौलिक रूप खडा भएको छ । कतै कतै कलामुनी कुप्रो परी थचक्क वसेको भावको मूर्तिले पाताललाई पनि सङ्केत गर्दछ ।

तर मध्यमल्लकालिक जटिलता र जनभावनाको भिन्नै विचारधाराको परिणामस्वरूप यस बेलाका तोरणद्वारहरूमा जुन नौलो रूप देखिएको छ त्यो उपर्युक्त मौलिक कुराबाट केही पृथक जस्तो लाग्ने भावमा अङ्कित छ। जस्तै मध्यमल्लकालिक तोरणद्वारमा जादूपूर्ण पौराणिक अनुश्रुतिहरूको प्रभावको कारण उपर्युक्त आकाश र बादलको दृश्य रोचक रहे तापनि त्यसै-को अनुकृतिमा नाग र गरूडको संघर्षमय दृश्य अङ्कित हुन थालेको कुरा स्पष्ट छ । अर्थात् हाम्रा पुराणहरूमा नाग र गरूडको झगडा भएको कथा उल्लेख भएको छ । वास्तवमा यो कथा कुन वस्तुस्थितिको आधारमा उहिलेका पुराणकारहरूले कल्पना गरेका होलान् यो कुरा अध्ययनको विषय छ । तर हाम्रा तोरणमा भयानक प्राणी विशेषको रूपधारी आकाशको मुखमा लता-प्रतानादि कलात्मक रूपका वादलहरूको प्रवेश भइरहेको भावात्मक दृश्यको ठाउँमा यसप्रकार नाग र गरूडको कल्पना गर्नु अवश्यमेव मध्यमल्लकालिक कलाकारहरूको जटिल र आदर्शवादी मनोवृत्तिको फल हो । तुलनात्मक दृष्टिले विचार गर्दा वास्तवमा प्राचीन तोरणको बनावटमा जति सत्यताको रूप व्यङ्गात्मक कलाले व्यक्त भएको छ त्यो कुरा मध्यमल्लकालिक तोरणको निर्माणमा देखिंदैन । तर मध्यमल्लकालिक कलाकारहरू र विचारकहरूले तोरणलाई ध्यानको प्रतीक मानेको कुरा चाहिं ज्यादै सामयिक र रोचक देखिन्छ । अर्थात् मध्यमल्लकालिक तोरणहरूको बीच भागमा प्रायः कुनै न कुनै इष्ट देव-देवीहरूको ध्यान-मुद्रा कुँदिएका हुन्छन् । यो ध्यान–मुद्रा वास्तवमा तोरणलाई ध्यानको प्रतीक मान्ने विचारधाराको उत्पति भएदेखि नै कुँदिन थालेको हो । प्राचीन तोरणहरूमा यसप्रकारको ध्यान मुद्रा देखिं-दैन । तोरणलाई ध्यानको प्रतीक मान्ने विचारधारा अनुसार जुन घर मन्दिरमा वा जुन देवदेवीहरूले वास गरेका छन् त्यसैको आधारमा तिनै देवदेवीहरूको

ध्यान-मुद्रा बाहिरको तोरणमा स्पष्टसंग अङ्कित भएको हुन्छ । यस वस्तु-स्थितिको आधारमा कुनै पनि घर मन्दिर या आगमगृहहरूको तोरणको दर्शनले घर मन्दिर र आगमगृहहरूमा अमुक अमुक भावका देवदेवीहरूले वास गरेका छन् भन्ने कुरा सजिलैसंग अनुमान गर्न सक्दछौं । कुनै कुनै देव मन्दिरहरूमा ईश्वरको रूपमा केवल लाक्षणिक वस्तुहरू मात्र देखा पर्ने हुन्छन् । जस्तै, गुह्येश्वरीको मन्दिरमा अधोमुखी त्रिकोण सहितको एक पूर्ण कलशमात्र रहेको छ । अन्नपूर्णाको मन्दिरमा पनि एक पूर्णकलश मात्रै स्थापना भएको छ । पशुपतिको मन्दिरमा चतुर्मुखलिङ्गको लाक्षणिक रूप देखापरेको छ आदि, आदि । यी लाक्षणिक वस्तुहरूको दर्शनले मात्र हामी गुह्येश्वरी र पशुपति, अन्नपूर्णा आदि देव-देवीहरूको वास्तविक रूपबाट परिचित हुन सक्दैनौं । यी देवदेवीहरूको रूपबाट यथार्थरूपमा परिचित हुन तिनीहरूको ध्यान-मुद्रालाई सम्झनु अत्यावश्यक छ, जुन ध्यान-मुद्रा प्रतीकवादी सिद्धान्त अनुसार हाम्रा मध्य-मल्लकालिक तोरणद्वारहरूमा स्पष्टसंग अङ्कित भएको हुन्छ । यस दृष्टि-कोणले तोरणलाई मध्यमल्लकालिक दार्शनिकहरूले ध्यानको प्रतीक मानेको कुरा ज्यादै सार्थक रहेको छ । यसप्रकार हाम्रो वास्तुकलाको एक प्रधान मौलिक वस्तु रहेको तोरणद्वारको कलात्मक निर्माण समय समयमा हाम्रा पूर्वजहरूको विचारधाराको अनुरूप अनेक प्रतीकात्मक भावनाहरूले ओतप्रोत रहेको छ । नेपाली वास्तुकलाको सर्वाङ्गीण अध्ययनको सिलसिलामा यी कुराहरू-को ज्ञान अत्यावयश्क छ । हुन त माथि ज्यादै संक्षिप्त भावनामा तोरणद्वारको मोटा–मोटी रूपरेखा मात्र दिग्दर्शन गरिएको छ, यसको विशद् रूपलाई छाइएको छैन; तर हाम्रो देशमा नानाथरिका तोरणद्वारहरू देखिए तापनि प्रायः सबै किसिमका तोरणद्वारहरू उपर्युक्त मौलिक कुरामा नै आधारित छन् ।

भग्नावशेषका ईंट र शिलास्तम्भहरू

विशेष गरेर काठमाडौं उपत्यकामा प्राचीन घर मन्दिरहरूका भग्नावशेषहरू यत्रतत्र मिल्किएका छन्। हाम्रा भग्नावशेषहरूमा विशेष गरेर उहिलेका घर मन्दिरहरूमा प्रयोग भएका ढुङ्गाका र ईटका भागहरू नै मुख्यरूपमा देखिएका छन्। हुन त प्राचीन कालदेखि घर मन्दिरहरू बनाउँदा असल–असल कालिगढी भएका काठहरू पनि प्रयोग हुन्थे, तर काठमा स्थायी गुणको अभाव भएको हुनाले सम्भवतः ती काठका अङ्गहरू मक्किसके होलान्। यसकारण हाम्रा प्राचीन घर मन्दिरहरूमा प्रयोग हुने काठहरूमा कस्तो किसिमको वास्तुकलाले स्थान पाएको थियो भन्ने कुरा हामी बुझ्न सक्दैनौं।

मुख्यरूपमा खण्डहरहरूमा पाइने घर मन्दिरका भग्नावशेषहरूमा ठूलाठूला ईंटहरू, शिलास्तम्भहरू, जगशिलाहरू, तोरणहरू, टुँडालहरू भित्तामा छाप्ने शिलापृष्ठहरू विशेष रूपमा देखिएका छन्। तोरणहरू र टुँडालहरूको विषयमा चर्चा भइसकेको छ। यसकारण हाम्रो वास्तुकलाको दृष्टिले महत्त्वपूर्ण रहेका ईंटहरू र शिलास्तम्भहरूको विषयमा यहाँ केही विचारणीय कुराहरूको उल्लेख गरिन्छ।

हाम्रो परम्परा अनुसार कुनै ईंटको आकार प्रकारलाई नापेर त्यस ईंटबाट बन्ने घर मन्दिरहरूको गाह्रो यत्रो हुन्छ भनेर सजिलैसंग अनुमान गर्न सकिन्छ। किनभने हाम्रो देशमा चलेको उहिलेको वास्तुकलाको सिद्धान्त अनुसार जत्रो गाह्रो हुन्छ, त्यसैको अनुपातमा ईंटहरू बनेका हुन्छन्। जस्तै, प्रायः एक ईंटको लम्बाई घरको गाह्रोको अर्धांशको नापमा हुन्छ। तथा चौडाई त्यसको ३।५ को हिसाबले बनाइएको हुन्छ। अर्थात् कुनै घरको गाह्रो दुइ हातको बनाउनु छ भने त्यसमा प्रयोग हुने ईंट एक हातको लामो हुनु पर्दछ। यसैको आधारमा माथि बताइएकै हिसाबमा त्यस ईंटको लम्बाई

हुन्छ। यस स्थितिको आधारमा हाम्रा खण्डहरहरूमा पाइएका इँटको अनुपात-ले उहिलेका घर मन्दिरहरूको गाह्रो कत्रा थिए भन्ने कुरा सजिलैसंग अनुमान गर्न सक्दछौं । प्राचीन खण्डहरहरूमा पाइएका ईंटहरू प्राय: ठूला–ठूला बलिया ढङ्गका रहेका हुनाले अवश्यमेव त्यसबेला ठूला–ठूला गाह्रो हालेर घर मन्दिरहरू बनाउँथे भन्ने कुरा स्पष्ट हुन आउँछ। अर्को कुरा,एक दुइ तल्ले साधारण घर मन्दिरहरू बनाउँदा ठूला-ठूला गाह्रो हाल्नु पर्ने आवश्यकता पर्दैन । ठूला–ठूला गाह्रोको आवश्यकता त्यसबेला पर्दछ जब धेरै तल्ला भएका ठूला–ठूला भव्य घरहरू वा मन्दिरहरू बनाउनु पर्ने स्थिति रहन्छ। यस कुराको आधारमा लिच्छविकालिक तथा प्राचीन मल्लकालिक मूर्तिहरू र अभिलेखहरू रहेका प्राचीन ढुङ्गका खण्डहरहरूमा पाइने ठूला–ठूला ईंटहरूले उहिलेको जमानामा पनि हाम्रो देशमा ठूला–ठूला धेरै तल्ला भएका भव्य घर मन्दिरहरू बनाउँदा रहेछन् भन्ने कुराको आभास स्वत: हाम्रो मनमा उत्पन्न हुनआउँछ । यस प्रकार ईंटको दृष्टिले हाम्रो मनमा चढ्ने कल्पनाहरू निराधार छैनन् । किन्तु लिच्छविकालमा अंशुवर्माको समयमा निर्माण भएको अत्यन्त भव्य रूपको कैलाशकूट भवनको वास्तविक वर्णनको सिलसिलामा सात तल्ले घर बनेका कुरा हाम्रा इतिहासकारहरूले सप्रमाण उल्लेख गरेका छन् । अवश्यमेव यस्ता ठूला-ठूला धेरै तल्लाले घर मन्दिरहरू बनाउँदा ठूलो मजबूत ढङ्गको गाह्रो हाल्नु पर्ने आवश्यकता हुन आउँछ । यसकारण हाम्रा खण्डहरहरूमा पाइने ठूला–ठूला तेलिया ईंटहरूले हाम्रो प्राचीन वास्तुकलाको वस्तुस्थितिलाई व्यक्त गर्दछ ।

यसप्रकार हाम्रा प्राचीन खण्डहरहरूमा पाइने महत्त्वपूर्ण भग्नावशेष-हरूमा ईंटपछि शिलास्तम्भको विशेष स्थान छ। मुख्य रूपमा शिलास्तम्भ दुइ किसिमका देखिएका छन् । एक सानो ढङ्गको र अर्को ठूलो। सानो ढङ्ग-का चारपाते शिलास्तम्भहरूमा प्राय:अनेक भावका उत्थितावस्थाका मूर्तिहरू कुँदिएका हुन्छन् । कहीं कहीं हाम्रा खण्डहरहरूमा देखिएका टुटेफुटेका यस्ता शिलास्तम्भहरू प्राय: शिवलिङ्गको मन्दिरको वरिपरि गाडिएका दृष्टिगोचर हुन्छन् । अर्थात् उहिलेका शिवलिङ्गहरूको साना साना मन्दिर हुन्छन् । यी मन्दिरहरू बनाउँदा चारै दिशामा साना साना स्तम्भहरू गाडिएका हुन्छन् । अनि त्यसमाथि क्रमश: तहतह परी सानो हुँदै गएका चारकुने शिलापृष्ठहरूले

ढाकिएको हुन्छ । शिवलिङ्गका यस्ता साना साना एक दुइ मन्दिरहरू अद्यापि पशुपति, लेले आदि प्राचीन धार्मिक स्थलहरूमा सद्दे रूपमा नै देखापरेका छन्, जुन मन्दिरहरू कुन कुन बेला बनेका थिए भन्ने निर्णय गर्न ठोस प्रमाणहरू उपलब्ध नभए तापनि ती मन्दिरहरूको शिलास्तम्भमा कुँदिएका मूर्तिहरूको अध्ययनले मन्दिरको प्राचीनतालाई सजिलैसंग प्रमाणित गर्न सकिन्छ । यस-कारण नेपाली वास्तुकलाको प्रारम्भिक अध्ययनको सिलसिलामा यसप्रकार सानो ढुङ्गाका शिलास्तम्भहरूले सङ्केत गर्ने वास्तुकलाको ज्ञानलाई उपेक्षा गर्न सकिंदैन । किनभने खण्डहरहरूमा यसप्रकारका शिलास्तम्भहरू यत्रतत्र प्रचूर मात्रामा देखिएका छन् ।

ठूला ठूला चारपाते शिलास्तम्भहरू पनि यस्तै किसिमका मन्दिरहरूको निर्माण गर्न प्रयोग भएको कुरा बूढानीलकण्ठ आदि देवस्थलहरूको वरिपरि गाडिएका ठूला ठूला शिलास्तम्भहरूले वताउँछन् । तर अधिकांश ठूला ठूला शिलास्तंभहरू घर मन्दिरहरूमा प्रयोग हुँदा भुइँतल्लाको रूपमा गान्हो सरह प्रयोग हुने कुरा ती स्तंभहरूको आकार प्रकार र त्यसमा कोपेको जोर्नीहरू तथा कलशादि बुट्टाहरूले वताउँछन् । किनभने भग्नावशेष-हरूमा पाइएका प्राचीन ढङ्गका शिलास्तम्भहरू जस्ता शिलास्तम्भहरू अद्यापि हाम्रो समक्ष विद्यमान रहेका मध्यमल्लकालिक घर मन्दिरहरूको ढोका तथा दलानमा थामको रूपमा प्रयोग भएको कुरा देखिएका छन् । यी दृष्टान्तवाट अवश्यमेव उहिले पनि यस्ता शिलास्तम्भहरू त्यस्तै ढङ्गको वास्तुकला भित्र प्रयोग गरिएका हुन सक्दछन् भन्ने कुरा सजिलैसंग अनुमान गर्न सकिन्छ । तर हाम्रा खण्डहरहरूमा मिल्किएका शिलास्तम्भहरू छोटो-छोटो आकार प्रकारका छन् । यसबाट उहिलेका घर मन्दिरहरू धेरै तलाका वनेका हुन सक्दछन् तापनि तला चाहिं त्यति अग्ला रहेनछन् भन्ने कुरा सङ्केत हुन्छ । यसप्रकार खण्डहरहरूमा मिल्किएका शिलास्तम्भहरूको आधारमा केही न केही हाम्रो प्राचीन वास्तुकलाको विकास क्रमको अध्ययन गर्ने वाटो वन्दछ । वास्तवमा खण्डहरहरूमा परिणत भइसकेका हाम्रा प्राचीन घर मन्दिरको सही नक्शा उतार्न यसप्रकार ईंट शिलास्तम्भ तोरणद्वार, टुँडाल, छाना आदि वास्तुकलात्मक अङ्गहरूलाई एक एक गरेर राम्ररी अध्ययन गर्नु नितान्त आवश्यक छ ।

हाम्रो वास्तु विधान

उहिलेको हाम्रो रीतिस्थिति र विश्वास अनुसार जुनसुकै काम आरम्भ गर्दा पनि वार, तिथि, नक्षत्र अनुसार साइत हेरी त्यसको शुभाशुभफलको विचार गर्ने प्रथा रहेको छ । यसकारण घर मन्दिरहरू बनाउँदा पनि वार, तिथि, नक्षत्र आदिको विशेष विचार गरिन्छ । सर्वप्रथम कुनै जग्गामा, विशेष गरेर मन्दिरमा, चैत्यहरू बनाउन साइत हेरी उत्खनन कार्य प्रारम्भ गर्दा त्यस जग्गामा नौ नौ कोष्ठको लम्वाई चौडाईले एकासी कोष्ठमा विभाजित गरिन्छ । त्यसपछि त्यस भूमिमाथि हातमा टाउको अडाएको, सुप्तासनमा रहेको एक वासुकी नागको कल्पना गरिन्छ । यो कल्पना जुनसुकै ठाउँमा पनि समान ढङ्गको हुन्छ । अनि त्यस सुप्तासनमा रहेको वासुकी नागको काखमुनि परेको कोष्ठमा सबभन्दा पहिले शिलान्यासको लागि खन्ने काम हुन्छ । यसरी घर, मन्दिर, चैत्य आदि बनाउने जग्गा माथि वासुकी नागको कल्पना गर्दा उपरोक्त एकासी कोष्ठहरूमध्ये कुन चाहिं कोष्ठमा त्यस सुप्तासनको नाग रहेको छ भन्ने कुरा जान्न महीना अनुसार राशिको संक्रमण स्थितिलाई विचार गरिन्छ । जस्तै कन्या, तुला, वृश्चिक राशि अन्तर्गत भाद्र, आश्विन, कार्तिक महीना; धन, मकर, कुँभ राशि अन्तर्गत मंसीर, पौष, माघ, महीना; मीन, मेष, वृष, राशि अन्तर्गत फाल्गुन, चैत्र, वैशाख; र मिथुन कर्कट, सिंह राशि अन्तर्गत ज्येष्ठ, आषाढ, श्रावण महीनाको हिसावले क्रमश: पूर्व शिर दक्षिणाभिमुख, दक्षिण शिर पश्चिमाभिमुख, पश्चिम शिर उत्तराभिमुख, र उत्तर शिर पूर्वाभिमुख गरी सुतेको हुन्छ। अर्थात् कन्या, तुला, वृश्चिक राशिको योगमा त्यो नाग पूर्वतिर शिरोभाग बनाई दक्षिण फर्केको हुन्छ । धन, मकर, कुम्भ राशि अन्तर्गत दक्षिण शिरोभाग बनाई पश्चिम फर्केको हुन्छ मीन, मेष, वृष राशि अन्तर्गत सिह्रान पश्चिम तिर पारेर उत्तर फर्केको हुन्छ । तथा मिथुन, कर्कट, सिंह राशि परेमा उत्तरतिर शिरोभाग बनाई पूर्व फर्केको हुन्छ । यसको गति एकासी नै कोष्ठमा तिथिको क्रमले हुन्छ,

जुन साइत अनुसार शिलान्यासका लागि खन्ने काम गर्दा काखिमुनिको ठीक ठीक कोष्ठ पत्ता लगाउन पञ्चाङ्ग हेरि विचार गर्नुपर्दछ। उहिलेको धारणा अनुसार यदि उपरोक्त वास्तुविधानलाई विचार नगरी जहाँ पायो त्यहीँ खनी घर, मन्दिर, चैत्यहरू बनाउँदा संयोगवश त्यस जमीनको हर्ताकर्ता वासुकी नागको शिरोभाग या अन्यत्र कतै पहिले खन्ने काम भयो भने त्यसबाट काम गर्ने र काम गराउनेहरूलाई अशुभ घटनाहरू हुन सक्दछन् भन्ने भावनाहरू अद्यापि हाम्रो देशमा जिउँदै छन्। यसकारण वस्तुस्थितिको आधारमा मन्दिर, चैत्यहरू बनाउँदा अद्यापि उपरोक्त वास्तु विधानका नियमहरूलाई पालना गरिन्छ। यो कुरा हाम्रो वास्तुकलाको प्रकरणमा सारै घतलाग्दो छ।

उपरोक्त वास्तुविधान वास्तुकलाको विषय भए पनि वार, तिथि, नक्षत्रादिको दृष्टिले हाम्रा फलित ज्योतिष शास्त्रसंग निकट सम्वन्ध रहेको हुनाले वास्तुविधानका अनेक शुभाशुभ कलाहरू, र झ्याल, ढोका भन्याङ्ग आदि कहाँ कहाँ कसरी राख्ने भन्ने कुराहरू हाम्रा ज्योतिष शास्त्रहरूमा उल्लेख भएका छन्। हाम्रो वीर पुस्तकालयमा वास्तुज्योतिषम् नेत्रज्ञानार्णव तन्त्रम् जस्ता वास्तुविधानका विधिहरू उल्लेख भएका प्राचीन ग्रन्थहरू धेरै छन्। यसकारण वास्तुकलाको मार्मिक स्थितिहरूबाट परिचित हुन हाम्रा ज्योतिष शास्त्रहरूको यथार्थताबाट परिचित हुन पनि नितान्त आवश्यक छ। यसै प्रसंगमा यहाँ यो कुरा विचारणीय छ कि वासुकी नागको वास्तविक स्वरूप के हो र ती-ती नक्षत्रको गतिसंग यसको सम्बन्ध कुन तत्त्वमा आधारित छ? वास्तवमा यो प्रश्न सरल छैन। यसको रहस्यबाट परिचित कुनै व्यावहारिक रूप सरल ढङ्गमा हासिल हुन सक्दैन। तथापि हाम्रो सहज आधुनिक बुद्धिले सोच्न सक्ने केही आधारभूत तत्त्वहरू यसमा सन्निहित छन्, जुन कुरा विचारणीय छ।

हाम्रो परम्परागत धार्मिक भावना अनुसार काठमाडौं उपत्यकालाई विशेष गरेर वासुकी क्षेत्र भनेर उल्लेख गरिएको छ। अद्यापि हाम्रो कुनै धार्मिक पूजाआजामा देवस्थलको चार किल्ला छुट्याउँदा काठमाडौं उपत्यकालाई वासुकी क्षेत्र भनेर उल्लेख गरेको संकलपहरू हामी सुन्न सक्दछौं। जहाँसम्म प्रतीकवादको सवाल छ, हाम्रो सभ्यताका यावत् विचारधाराहरू प्रतीकात्मक रहेका छन्। यसकारण पानीको प्रतीकात्मक रूप पानीमा हुने

जलचरहरूको चेहराबाटै खडा भएको छ। जस्तै पानीको प्रतीकात्मक तत्त्वहरूको रूपमा नाग, गोही, कछुवा, माछा आदिका कलात्मक र भावात्मक ढङ्गका चेहराहरू देखिएका छन्। विशेष गरेर पानीको प्रतीकस्वरूप कलात्मक नागकै चेहरा अङ्कित भएको छ। यसकारण पानीको विशेष भय हुने वर्षा ऋतुमा मानसिक सान्त्वनाको लागि नागको पूजा हुन्छ। त्यो पूजा हुने दिन हाम्रो यहाँ नागपञ्चमीको नाउँले प्रसिद्ध छ। हरेक नदी, खोला, इनार, पोखरीमा पनि नागकै आराधनामा पूजा हुन्छ। यसबाट यो कुरा स्पष्ट रहेको छ कि नाग वास्तवमा पानीमा रहने विशिष्ट प्राणी रहेकोले यसलाई पानीको प्रधान प्रतीकस्वरूप मानिएको छ। उपत्यकामा रहेका विभिन्न नदी, खोला, इनार, पोखरीको दृष्टिले नाग पनि धेरै किसिमका छन्। तर हाम्रो वास्तुकलासंग सम्बन्ध रहेको वासुकी नाग विशिष्ट नागको रूपमा मानिएको छ। यसलाई काठमाडौं उपत्यकाको हर्ताकर्ता मानिएको छ। यो उपत्यकामा व्यापक रहेको छ। यस कुराको आधारमा हामी यही निष्कर्षमा पुग्न सक्दछौं कि काठमाडौं उपत्यकाको भूमिमा व्यापक भइरहेको हर्ताकर्ता वासुकी नाग जमीनमुनि सर्वत्र व्यापक रहेको पानीको अतिरिक्त को हुन सक्दछ ? पानी अवश्यमेव कुनै पनि उपत्यकाको हर्ताकर्ता हो। आधुनिक दृष्टिले सोच्दाखेरि पनि हाम्रो उपत्यकाको उर्वराभूमि पानीकै स्रोतले निर्माण भएको छ। उपत्यकाको कुनै पनि ठाउँमा खन्दाखेरि पनि जमीनमुनिबाट पानीको धार छुट्ने कुरा हामीले देखेको कुरा हो। कुनै बखत काठमाडौं उपत्यका जलामय रहेको कुरा हाम्रो प्राचीन इतिहासमा उल्लिखित भएको छ। तथा चारैतिर अग्लाअग्ला पहाडहरूले घेरिएको स्थितिले काठमाडौं उपत्यका जहाँ अनेक खोला नालाहरू पर्वतका गिरिकन्दराहरूबाट आई बगेका छन्, कुनै बखत विशाल जलाशयको रूपमा हुनु धेरै सम्भव छ। यस्तो पानीको प्रबल स्रोतहरूले हराभरा रहेको काठमाडौं उपत्यकाको कुनै ठाउँमा घर मन्दिरहरू बनाउँदा अद्यापि जमीनमुनि व्यापक भई सञ्चारण भइरहेको पानीको स्रोतको गतिको विषयमा वास्ता नगर्दा ती घर मन्दिरहरू भासिएर जाने, भत्कने धेरै सम्भव छ। यस्तो अवस्थामा मुख्य नाग वासुकी रूपमा जमीनमूनिको पानीको स्थितिलाई सङ्केत गर्ने ढङ्गको उपरोक्त वास्तुविधान अवश्यमेव विचारणीय छ। हुन त हाम्रो प्राचीन शास्त्रहरूमा उल्लेख हुने मौलिक कुराहरूको वस्तुस्थितिको अध्ययन गर्नु साधारण कुरा छैन। हाम्रो आजको भौतिक दृष्टिकोणले उपरोक्त

ढङ्गको वास्तुविधानको विषयमा हामी केही वैज्ञानिक तथ्यहरूको पत्ता लगाउन सक्दैनौं। वासुकी नागराजाको काखमुनि खन्दाखेरि हुने प्रभाव कुन तत्त्वहरूमा आधारित छन् ? यही वासुकी नागलाई जमीनमुनिको पानीको द्योतक मानेर विचार गर्दाखेरि पनि राशि अनुसार त्यस पानीको प्रतीकस्वरूप नागको गतिमा कसरी परिवर्तन हुन जान्छ ? नागको पूर्वाभिमुख वा उत्तराभिमुख हुने वस्तुस्थिति के हो ? यदि यसप्रकारका पूर्वाभिमुख हुने र उत्तराभिमुख हुने नागको गतिमा जमीनमुनिको पानीको स्रोतको गतिलाई सङ्केत गरेको स्थितिलाई कल्पना गर्न सकिन्छ भने पनि जमीनमुनिको पानीको गतिसंग आकाशको ताराहरूको सम्बन्ध कसरी हाम्रा वास्तुकारहरूले आफ्नो अभीष्ट तत्त्व बनाए, इत्यादि कुराहरू आज हामीहरूको लागि रहस्यमय नै छन् । तर हाम्रो परम्परा अनुसार उहिलेदेखि अद्यापि यस विषयमा हाम्रा वास्तु-कलाविद्हरूले विश्वास गर्दै आएको हुनाले नेपाली वास्तुकलाको अध्ययनको सिलसिलामा घर मन्दिरहरू वनाउँदाखेरि उपरोक्त ढङ्गको वास्तुविधानलाई सम्पन्न गर्नुपर्ने कुरा उपेक्षा गर्न सकिंदैन । यस विषयमा गहिरिएर अध्ययन गर्नु अत्यावश्यक छ ।

यसप्रकार हामी आफ्नो परम्परागत वास्तुविधानको विषयमा चलेका केही मोटा-मोटी विचारहरू पाठकहरूको समक्ष प्रस्तुत गर्न सक्दछौं । हुन त ज्योतिष शास्त्रसंग सम्बन्ध रहेको वास्तुविधान हाम्रो लागि अवश्यमेव दुर्बोध रहेको छ, तर कुनै पनि कलात्मक घर मन्दिरहरू बनाउँदा सबभन्दा पहिले हरेक दृष्टिले बलियो हुनु पर्ने जग हाल्ने काम नै महत्त्वपूर्ण रहेको हुनाले तलेजु, जैशीदेवल, न्यातपौ जस्ता ठूला–ठूला, धेरै तला भएका अग्ला मन्दिरहरू वनाउने क्षमता रहेका उहिलेका हाम्रा शिल्पकारहरूले अपनाएको शास्त्रसम्पन्न कुरा कहाँसम्म विश्वसनीय छ, यो कुरा अत्यन्त विचारणीय छ ।

बौद्ध दर्शन र चैत्यको वास्तुकला

बुद्धले म को हुँ, सुख के हो, दुख के हो, भन्ने तत्वचिन्तनमा केही मौलिक कुराहरू सोधेका छन्। वास्तवमा बुद्धको दर्शन यिनै कुराहरूमा आधारित छन्। बौद्ध दर्शन वस्तुतः मानव-समाजको अनेक शताब्दीदेखि रहिआएको सामाजिक, बौद्धिक र धार्मिक परिपाटीलाई नै आमूल परिवर्तन गर्ने विचारधारामा उद्भूत भएकोले अति गहन र जटिल छ। तर यस गहन दर्शनलाई पनि संक्षेपतः सर्वसाधारण जनतामा अति सरल र सुबोध बनाउन वास्तुकलाको उपादेयताबाट चैत्यको निर्माण गरेर त्यसको मान प्रमाण र आलंकारिक वस्तुहरू पूर्णतया बौद्धदर्शनको प्रतीकवादमा, अर्थात् विशुद्धिमा ढालिएका छन्। यो कुरा अति मननगर्न योग्य छ। यदि विभिन्न आकार प्रकारका धान्य, लताख्य, कुम्भ तथा कनक चैत्यहरूको आकृतिप्रति जिज्ञासाको दृष्टिले कसैको ध्यान आकर्षित भएको भए आज बुद्धको दर्शनबाट परिचित हुन कुनै कष्ट हुने थिएन। देश विदेशको परम्परा, लोकानुश्रुति, तथा स्वतन्त्र कलाकारिता आदि अनेक विचारधारा अनुसार स्वयंभूको धर्मधातु चैत्य र अरू अनेक प्रकारका आसपासमा छरिएका चैत्यहरूका आकार प्रकार तथा तिनको मान प्रमाण आदि भिन्नाभिन्नै जस्ता रहेता पनि चैत्यको मौलिक आदर्शरूप केवल एकै उपपत्तिमा मात्र निर्माण भएको छ। त्यो उपपत्ति हो बौद्ध दर्शनको अनुशीलन ! अर्थात् चैत्यको हरेक रूप आफ्नो-आफ्नो विचारधारा अनुसार बौद्ध दर्शनको एक एक लवजलाई प्रतीकवादमा ढालेर आधारित भएको छ। जस्तै मल्लकालिक बौद्ध शास्त्र अनुसार धर्मधातु चैत्यको निर्माण गर्दा सर्व प्रथम "उष्णीष शिरस्कता, प्रदक्षिणावर्त केश, समललाट, उर्णाकोष, अति नील नेत्र गोपक्ष्म, चत्वारिंशद्दन्त, समदन्त, अविरल दन्त, सुशुक्लदन्त, रसरसाग्रता, सिंहहनु, प्रभूतानुजिह्व, ब्रह्मस्वर, सुसंवृतस्कन्ध, सप्तोत्सद, चितातरंश, सूक्ष्मसुवर्णच्छवि, स्थितावनत प्रलम्बबाहुता, सिंहपूर्वार्ध काय

न्यग्रोध परिमण्डल, एकैकरोमावर्त, उर्ध्वाङ्गरोम, गुह्यकोष, सुवर्तितोरू, सुवर्तितोग, उच्छंखपाद, मृदुतल, दीर्घाङ्गुली, चक्रांकित हस्तपादतल, सुप्रस्थित पाद, आयतपाद पार्ष्णि, ऐणेषजङ्घ, महापुरूषमा हुने यी वत्तीस लक्षणहरूको विशुद्धि अनुसार वत्तीस अंगुलको लंबाईमा वेदिकाको शिलान्यास हुन्छ। त्यस वेदिकाको उचाई, अविधा, संस्कार, विज्ञान, नामरूप, षडायतन, स्पर्श, वेदना, तृष्णा, राग, भव, जन्म जरामरण, यी द्वादशाङ्ग प्रतीत्य समुत्पाद नामको बौद्ध दर्शन अनुसार बाह्र अंगुलको हुनुपर्दछ। यस वेदिकाको आकार वाटुलो, चारकुने, बाह्रकुने, वीसकुने आदि अनेक रूपमा आफ्नो इच्छा अनुसार राख्न सकिन्छ। यसवेदिका माथि बुद्ध, धर्म, संघ, शील, त्याग र देवता यी छ अनुस्मृतिको विशुद्धिमा छ अंगुल अग्लो वाटुलो आकारको जंघावेदी रहन्छ। त्यसमाथि तथागतको निराकार धर्मधातुको सम्झनामा गोलाकारको कुम्भको विन्यास हुन्छ। यसको विस्तृति रूप, रस, गन्ध, स्पर्श, शब्द, मन यी छ तृष्णाको उपपत्ति अनुसार छ अंगुलको हुनु पर्दछ, जस माथि तीन यान जस्तै श्रावकयान, प्रत्येकबुद्धयान र वोधिसत्वयानको प्रतीकमा तीन अंगुलको हर्मिका नामक वास्तुकलाको रूप हुन्छ। यसको विस्तार दुखम् समुदय, निरोध र निरोधगामिनी, यी चार चतुरार्यसत्यको उपपत्तिमा चार अंगुलको हुन्छ। डेढ अंगुलको प्रमाणमा हर्मिकाको मोटाई हुन्छ। त्यसमध्ये एक भागमा दुवै कण्ठिकाको अग्लाई हुन्छ। त्यही अनुसार कण्ठिका बलयको पनि अग्लाई हुन्छ अरू बाँकी पुष्पग्रहणीको रूपमा रहन्छ। हर्मिकाको १।९ भागको प्रमाणमा यष्टिमूल हुन्छ। यो यष्टिमूल मैत्री, करूणा, मुदिता तथा उपेक्षा यी चतुर्ब्रह्म विहारको विशुद्धिमा चार कुने परेको हुन्छ। यसको अग्रभाग १।९ को भागकै हिसाबमा सो छोडिएको चार कुने नै हुन्छ।

...

वेदना, चेतना, संज्ञा, छन्द, स्पर्श, मति, स्मृति, मनस्कार, अधिमुक्ति, समाधि, श्रद्धा, अप्रमाह, प्रश्रब्धि, उपेक्षा, न्ही, अपत्रपा, अलोभ, अद्वेष, अविहिंसा, वीर्यम्, वितर्क, विचार– यी द्वाविंशति चित्तोत्पादको उपपत्तिको आधारमा यष्टिकाको लम्वाई वाईसै अंगुलको हुनुपर्दछ। लोकपाल र हर्मिकाको वीचमा यसको मध्य भाग हुन्छ। अद्वितीय तथागतको

विशुद्धिमा एक अंगुल प्रमाणको लोकपालको मोटाई हुन्छ । सम्यक् दृष्टि, सम्यक् संकल्प, सम्यक् वचन, सम्यक कर्मान्त, सम्यक् आजीव, सम्यक् व्यायाम, सम्यक् मृति, सम्यक् समाधि यी आठ प्रकारका आर्याष्टाँगिक विशुद्धिको आधारमा आठअंगुलको स्थितिमा छत्रावलिको प्रमाण हुन्छ ।

ती छत्राबलिहरू, समन्तप्रभा, मण्डलभूमि, अमृतप्रभा, गगनप्रभा, वज्रप्रभा, रत्नप्रभा, पद्मप्रभा, कर्मप्रभा, अनुपमा, निरूपमा, प्रज्ञाप्रभा, सर्वजप्रभा, प्रत्यात्मवेद्याहरू हुन् ।

यी तेह्र प्रकारका त्रयोदश भूमिको प्रतिनिधित्वमा तह्रै चक्कामा राखिएका हुन्छन् । जसमाथि आधा अंगुलको वर्षस्थली हुन्छ। त्यसमाथि संवृतसत्य परमार्थ, सत्य विशुद्धिको आधारमा साढे एक अंगुल प्रमाणको ग्रीवाको उचाई हुन्छ । यसको विस्तार पनि उपरोक्त प्रमाण कै आधारमा हुन्छ । यो ग्रीवा शीर्ष पर्यन्त रहन्छ, जसमाथि करूणाको प्रतीकस्वरूप उष्णीय या गजूर रहन्छ । यसप्रकार बौद्ध दर्शनको द्वात्रिंशत् महापुरूषको लक्षण, द्वादशाङ्ग प्रतित्यसमुत्पाद, षडनुस्मृति, धर्मकार्य, षड्तृष्णा, मानत्रितय, चतुरार्यसत्य, चतुर्ब्रह्म विहार, द्वाविंशति चितोत्याद, अद्वितीय तथागत आर्याष्र्दांगक त्रयोदशभूति, संवृतिसत्य, परमार्थसत्य अनुत्तर महाकरूणा, यी सिद्धान्त हरूको प्रतीकवादमा मूल धर्मधातु चैत्यको निर्माण हुन्छ । वास्तवमा यसप्रकार चैत्यको आदर्शमा बौद्ध दर्शनका सिद्धान्तहरूको अन्तर्भाव गर्नु एक मनोवैज्ञानिक कल्पना हो । तर उहिलेका मानिसहरूको मनोवृत्तिबाट परिचित हुन यस्ता कुराहरूको पनि मननगर्नु आवश्यक छ ।

उपरोक्त सैद्धान्तिक वचनहरूको अतिरिक्त चतुरार्य वंशको आधारमा चत्वार्यसत्य विवेदी चतुर्मुख, ध्यानचतुष्टय प्रतिपत्तिको सिद्धान्तमा चारतोरण, अतित्यादि धर्ममुख विशुद्धिको आधारमा चार शास्ताको मुख, स्मृति, धर्म, प्रविचय वीर्य, समाधि र संवोध्यङ्ग, विशुद्धिद्वारा चारलोक पालहरू आष्ठानक समाधि विशुद्धि अनुसार वर्षस्थली, चतुर्मारभग्र विशुद्धिको आधारमा ग्रीवा सर्वाकारज्ञताज्ञानको प्रतीकस्वरूप छत्र आदि अनेक बौद्ध दर्शनका सैद्धान्तिक वचनलाई प्रतिपादन गर्न लाक्षणिक प्रतीकहरू चैत्यको

वास्तुकलाभित्र अनेक मान प्रमाण, तथा आलङ्कारिक वस्तुहरू आधारित भएका छन् । आज हामीहरूले बौद्ध दर्शनका उपरोक्त सिद्धान्तहरूलाई मनन गरेर यदि चैत्यको आकृतिहरूमा ध्यान दिएको भए आज हामी, बुद्ध जन्मेका देशका वासिन्दाहरूले बुद्धको दर्शनलाई अवलम्बन गर्ने समस्त विश्वका मानवले बौद्ध दर्शनको वास्तविक उपादेयतालाई नबुझी कर्तव्य-बिमुख हुनुपर्ने थिएन । यसकारण चैत्यको दर्शन गर्नु नै वास्तवमा बुद्धको सिद्धान्तलाई मनन गर्नु हो । यही महत्तालाई औंल्याउन देशविदेशमा, जहाँ बौद्ध दर्शनको कदर हुन्छ,चैत्यको भव्यरूपमा अनेक आफ्ना आफ्ना संस्कृतिको द्योतक वास्तुकलाले स्थान पाएको कुरा स्पष्ट छ ।

वास्तवमा माथि उल्लेख भएको चैत्यको प्रतीकात्मक भावनाले विशेष गरेर धर्मधातु चैत्यलाई लक्ष्य गरेको छ । धर्मधातु चैत्यका भावना यद्यपि चारै प्रकारका चैत्यहरूमा सन्निहित भएका छन् तापनि पृथक् रूपमा देखिने सबै प्रकारका चैत्यहरूको एक विशुद्धिलाई जान्न माथि उल्लेख भएका कुराहरू मात्र पर्याप्त छैनन् । यसको ज्ञानको लागि विशेष अध्ययन गर्नु आवश्यक छ। यसप्रकार बौद्ध दर्शनका मार्मिक कुराहरू चैत्यको वास्तुकलामा सन्निहित भएका छन् ।

शैलीको दृष्टिले हाम्रो वास्तुकला

घर मन्दिरहरू बनाउँदा एकात्मक भावको आकारप्रकारको वास्तुकलाको अनुशीलन गर्ने मनोवृत्तिले नै शैलीको जन्म हुन्छ । हाम्रो प्राचीन कालमा कस्ता घरमन्दिरहरू बनाउँथे यस विषयमा हाम्रो ज्ञान ज्यादै सीमित छ । किनभने लिच्छविकाल तथा प्राचीन मल्लकालमा बनेका घर मन्दिरहरूको भग्नावशेष बाहेक अरू कुरा हाम्रो समक्ष दृश्यवस्तु रहेका छैनन् । तर मध्यमल्लकालमा बनेका अनेक किसिमका घर मन्दिरहरू हाम्रो समक्ष अद्यापि खडा रहेका छन् । वास्तवमा काठमाडौं उपत्यकामा देखिएका प्राचीन घर मन्दिरहरू प्रायः सबै मध्यमल्लकाल र शाहकालको पूर्वार्द्धतिर बनेका हुन् । यी घर मन्दिरहरूको बनावटमा देखिएका एकात्मक भावको दृष्टिले शैलीको विषयमा हामी केही मोटा-मोटी कुराहरू थाहा पाउन सक्दछौं । वास्तुकलामा देखिएको मौलिक पृथकताको दृष्टिले हाम्रो देशमा बनेका घर मन्दिरहरू मुख्यतया सात प्रकारका शैलीमा विभाजित गर्न सक्दछौं,जस्तै तलेजुको मन्दिरको ढाँचाको वास्तुकला, कृष्णमन्दिरको ढाँचाको वास्तुकला, महाबौद्धको ढाँचाको वास्तुकला, चैत्यको वास्तुकला,पचपन्न झ्यालको ढाँचाको वास्तुकला, विहारको वास्तुकला र विश्वरूपको मन्दिरको ढाँचाको वास्तुकला । यिनै सात प्रकारका मुख्य वास्तुकलाको क्षेत्रमा हाम्रा घर मन्दिरहरूको शैली छुट्टिएका छन् । हुन त शाहकालमा नयाँ नयाँ ढङ्गका घरहरू बनेका छन्, जसको प्रचलन अझै छ । वास्तुकलाको दृष्टिले तिनीहरूको पनि विशिष्ट स्थान छ । तर तिनीहरूको यहाँ चर्चा गरिएको छैन । किनभने यो वास्तुकला आजको अन्तर्राष्ट्रिय स्थितिबाट प्रभावित भएको हुनाले त्यसको भिन्नै दृष्टिकोणले अध्ययन हुनु आवश्यक छ । उपरोक्त सात प्रकारका शैलीहरूमा सर्वप्रथम तलेजुका मन्दिरको ढाँचाको वास्तुकलाको विषयमा चर्चा गरिन्छ । जस्तैः–

तहतह झिङ्गटी या धातुको छानावाल मन्दिर विशेष देव देवीहरूको प्रतिष्ठाको लागि निर्माण गरिन्छ तथा आफ्नो अनुपम मौलिक हिमाली हावापानीको अनुरूप विशेषताको कारण विश्वमा अद्वितीय नेपाली मन्दिर शैलीको रूपमा रहेको छ। यस नेपाली मन्दिर शैलीका वास्तुकला अन्तर्गत महीन्द्रमल्लको समयमा स्थापना भएको तथा पछि प्रतापमल्लले जीर्णोद्धार गरेको नेपाल भरका मन्दिरहरूमध्ये सबभन्दा ठूलो र अग्लो ८१ हात लामो भनी प्रख्यात रहेको तलेजुको मन्दिर, हनुमान ढोकाको देगुतले, लक्ष्मीनरसिंहको राज्यकालमा बनेको हनुमान ढोका अगाडिको प्रसिद्ध जगन्नाथको मन्दिर, भूपालेन्द्रको समयमा जीर्णोद्धार भएको चाँगुको गरूडनारायणको मन्दिर, काठमाडौंको गोरखनाथको मन्दिर, (यो मन्दिरभित्र रहेको अभिलेखहरूको आधारमा यो मन्दिर प्राचीन मल्लकालमा नै निर्माण भइसकेको कुरा थाहा भएको छ) पशुपतिको मन्दिर, सेतो मच्छिन्द्रनाथको मन्दिर, ऋध्दिलक्ष्मीले बनाउन दिएको गद्धीदरबार सामुन्नेको माजुदेगल, लक्ष्मीनारायण जैशीले स्थापना गरेको जैशीदेगल, भूपतीन्द्रमल्लको समयमा निर्माण भएको भक्तपुरको न्यातपौ देगल र भैरव मन्दिर, पाटनको कुम्भेश्वरको मन्दिर, योगनरेन्द्रमल्लले जीर्णोद्धार गरेको पाटनको भीमसेनको मन्दिर, पुरन्दरले बनाउन दिएको मङ्गल बजारको चतुर्मुखी विष्णुको मन्दिर र रातोमच्छेन्द्रनाथको मन्दिर आदि आदि विशेष भव्यताको दृष्टिले उल्लेखनीय र दर्शनीय बनेका छन्। यसको अतिरिक्त यस किसिमका मन्दिरहरू काठमाडौं र नेपालमा अन्यत्र अनगिन्ती छन्। वास्तवमा मन्दिरहरूमा देखिने उत्कृष्ट वास्तुकलाको दृष्टिले यही शैलीको हाम्रो देशमा प्राधान्यता रहेको छ। यस किसिमका मन्दिरहरूको मौलिक वास्तुकला एकै आधारशीलामा निर्माण भएको छ। यद्यपि आकार प्रकारमा ठूलो सानो र छानाको तहमा संख्याको तलमाथि भए तापनि वास्तुकला अन्तर्गतको विशेष परिपाटी एकै शैलीमा अवलम्बित भएको छ।

तलेजुको ढाँचाको वास्तुकलामा निर्माण भएका घर मन्दिरहरूमा पखेटा जस्ता छानाकै विशेष प्राधान्यता रहन्छ। हाम्रो मौलिक छाना दुई किसिमका हुन्छन्– एक झिङ्गटीको र अर्को धातुको। धातुको छानामाथि सुनको मोलंवा गर्ने पनि चलन छ। छाना प्रायः चारै दिशामा पाता पाता

परी पखेटा झैं फैलेका हुन्छन् । यस छानाको बोझलाई अडचाउन चारैतिर-बाट छड्के टुँडालहरू ठडचाइएका हुन्छन् । टुँडाल प्रायः काठकै हुन्छ । कहीं कहीं शिलाका टुँडाल पनि देखिएका छन् । यी टुँडालहरूमा विशेष गरेर मन्दिर स्थित मुख्य देवताको सम्प्रदाय अनुसार उनका गणहरू या स्वयं त्यस देवताकै विभिन्न अवतारका मूर्तिहरू अति सुन्दर ढङ्गमा टुँडालको लंबाइ चौडाइमा मिल्ने आकृतिमा कुँदिएका हुन्छन् । यी टुँडालहरूमा उपरोक्त मूर्तिहरूको अतिरिक्त माथि तहतह परेका रूखका शाखा-प्रशाखा र तल अनेक भावका भक्तहरू पनि कुँदिएका हुन्छन् । कहीं कहीं भक्तहरूको स्थानमा लौकिक जस्तो देखिने कामवासनाका अनेक अश्लील मर्तिहरू पनि कुँदिएका हुन्छन् । टुँडालमा देखिने यी मूर्तिहरूको विषयमा माथि यथा स्थान सविस्तार व्याख्या भइसकेको छ । तर चार कोणमा राखिने विशेष ढङ्गको टुँडालको विषयमा माथि चर्चा भएको छैन । विशेषगरेर चार कोणमा ठडचाइने मुख्य टुँडालहरूमा विशेष अद्‌भूत प्राणीहरूको चेहरा कुँदिएका हुन्छन् । यी प्राणीहरू सिंह, शार्दुल, अजरापुरुष र महानागको नामले प्रख्यात छन् । यी प्राणीहरूको विशेषता सिङ र पखेटा बनेका छन् । तलेजु ढङ्गका हरेक मन्दिरको चार कुनाका मुख्य टुँडालहरूमा यी प्राणीविशेषका मूर्तिहरू कुँदिएका हुन्छन् । यसबाट मन्दिररूपी यी विमानलाई यी प्राणीहरूले उडाएर लगिरहेको आभास हुन्छ । वास्तवमा हाम्रो मन्दिर शैलीको वास्तुकलामा यसको रहस्य के हो , र यो कुन तत्त्वको प्रतीक हो, त्यो अध्ययनको विषय छ । यसैको साथसाथमा अन्यत्र पनि छानामुनि कलात्मक हलँपौहरू र घण्टाहरू पनि झुण्डचाएर राख्ने चलन छ । प्रतितल्लाको चारै दिशाहरूमा चार गवाक्षहरू हुन्छन् । जस्तै, कतैगतै देवताका टाउको मात्रको मूर्ति राखिएका हुन्छन् । सबभन्दा तल्लो तल्लामा, जहाँ कुंभको स्थितिरहेको हुन्छ, यसै ठाउँमा विशेष धर्म काम स्वरूप मुख्य देवताको मूर्तिको स्थापना भएको हुन्छ । यहाँ प्रायः चारैतिर चार द्वारहरू लागेका हुन्छन् । ती द्वारहरू मध्ये कतै कतै हरेक द्वारमा तीन तीन ढोकासंगै क्रमशः रहेका हुन्छन् । त्यसमध्ये बीचको द्वार ईश्वरको दर्शनार्थ र वरिपरिका दुई द्वारहरू मन्दिरभित्र जाने र बाहिर आउने अभिप्रायले सजिएका हुन्छन् । यी द्वार-हरूको माथि अभिष्ट देवताको ध्यानस्वरूप तोरण लागेको हुन्छ । त्यस तोरणको बीचमा कुनै मुख्य देवको ध्यानमुद्राको मूर्ति हुन्छ । वरिपरि नाग र

मकरहरू रहेका हुन्छन् । माथि यथास्थान तोरणद्वारको विषयमा विस्तारपूर्वक विवेचना भइसकेको छ । अतः यहाँ त्यसको मौलिकताको विषयमा व्याख्या गर्नु आवश्यक छैन । द्वारको छेउछेउको भित्ताको सतहमा काठका विशेष मूर्तिहरू कुँदिएका हुन्छन् । तिनमध्ये गङ्गा-जमुना आदिका मूर्तिहरू विशेष उल्लेखनीय छन् । तलतिर जयाविजयादि अष्टदिक्पालहरू पनि यथास्थान चारै द्वारहरूमा राखिएका हुन्छन् । तथा यसैको संगै भित्ताहरूमा वरुण, यक्षहरू पनि राख्ने चलन छ । हरेक तल्लामा ओछ्याइएका दलिनहरू प्रायः यसप्रकारका मन्दिरहरूमा वाहिर निस्केका हुन्छन् । यी निस्केका दलिनका मुख भागहरूमा विशेष प्रकारका अनेक जीवजन्तुहरूको मुखधारी यमदूतहरू पनि प्रतीकस्वरूप राख्ने चलन छ । वास्तवमा यो एकतान्त्रिक परिभाषाको श्मशान-भूमिको द्योतक बनेको छ । यसमाथि चारै दिशाहरूको कोठामा,जहाँ सिंह शार्दूल आदि रहेका हुन्छन्,हातमाथि एक एक जोरझिमका रहन्छ । यसप्रकारका मौलिक वास्तु स्थिति हरेक तलेजुको ढङ्गको मन्दिरमा मौलिक अङ्गको रूपमा देखिएका छन् । यसप्रकार अनेक समयका कलाकारहरूको विभिन्न दृष्टिकोणको फलस्वरूप तथा संस्थापक र प्रेरकहरूको इङ्गित प्रेरणाको फलस्वरूप मन्दिरहरूमा अनेक भावका सङ्केतात्मक बुट्टाहरू र मूर्तिहरू जतिसुकै जटिल र दुर्बोध बने तापनि उपरोक्त वास्तविक नेपाली मौलिकतावाट वञ्चित भएको छैन । नेपाली कलाकारहरूको मौलिकता शैव तथा बौद्ध दुवै किसिमका मन्दिरहरूमा एक समान रहेका छन् । यही सह-अस्तित्वको भावनाले नेपालमा कलाकृतिहरूको ठूलो विकास भएको छ । हरेक सम्प्रदायका मन्दिरहरूमा उपरोक्त तथ्य कुराको अतिरिक्त एक अर्को अनौठा सहधर्मी गुण बाँकी रहेको छ ,जुन विचारणीय छ । प्रायः हर मन्दिरको गजूर पनि पूर्णतया समान बनेको छ । गजूरको निर्माण हुँदा सबभन्दा पहिले ग्रीवाभागको रूप हुन्छ । त्यसमाथि पूर्णकलशको शोभा प्रतीक मान्दछन् । यो गजूर सर्वत्र एक-समान स्थितिमा रहेको छ । कहींकहीं यस गजूरमाथि त्रिकोणको रूपमा बुट्टेदार पताका पनि राख्ने चलन छ, जसमाथि गगनचुम्बी छत्र रहेको हुन्छ । यस किसिमसंग मन्दिर शैलीका देवालयहरूको वाहिरी वास्तुस्थितिको निर्माण भएको हुन्छ । भित्री निर्माणमा कुनै कलात्मक सृजना हुँदैन, केवल उपादेयताको दृष्टिले मात्र सजेको हुन्छ । अभीष्ट ईश्वरको स्थानमा कतै भित्रवाट परिक्रमा गर्ने हुने वाहिरी कक्षा

नृत्य-रूप भगवती

पनि हुन्छ । यसप्रकार तलेजु ढङ्गको वास्तुकला आफ्नो विशिष्ट मौलिकताको दृष्टिले एक महत्त्वपूर्ण सर्वाधिक लोकप्रिय शैलीको रूपमा देखापरेको छ । वास्तवमा यस शैलीका मन्दिरहरूको भव्य निर्माणमा केवल डकर्मीको मात्र हात छैन, किन्तु निपुण डकर्मी, सिकर्मी, मूर्तिकार, चित्रकार, शिलाकार आदि अनेक विषयमा कलाकारहरूको पूर्ण सहयोग रहेको छ । हाम्रो वास्तुकलाको क्षेत्रमा यो कुरा विचारणीय छ ।

यसपछि कृष्णमन्दिरको ढाँचाको वास्तुकलाको मौलिकताको विषयमा यहाँ चर्चा गरिन्छ । कृष्णमन्दिर पाटनका राजा सिद्धिनरसिंहले बनाउन लगाएका थिए । यहाँभन्दा पहिले बनेको यसप्रकारको मन्दिर देखिएको छैन। यस ढाँचाको मन्दिरलाई छानारहित मन्दिरको स्थितिमा राख्न सकिन्छ किनभने यसमा छाना रहँदैन । बीचमा मुख्य यष्टिका रूपको स्तूप हुन्छ । त्यसको वरिपरि अनेक गजूरसहितका उपमन्दिरहरू जडिएका हुन्छन् । यसबाट मन्दिरीय मन्दिर शैलीको रूपमा यसलाई गणना गर्न सकिन्छ । यसप्रकारका मन्दिरमा अनेक गजूर रहेका हुन्छन् । यस्ता मन्दिरहरूमा जडेका उपमन्दिर हरू प्रायः लिच्छविकालमा बनाइने ढङ्गका साधारण चारस्तम्भयुक्त मन्दिरहरूकै रूपमा हुन्छन्,जुन खण्डहररूपमा, मिलिकिएका,भत्केका वास्तु सम्बन्धी साधनहरूको आधारमा माथि संक्षेपमा चर्चा भइसकेको छ । प्रधान देगलको लंबाकारको स्थिति साधारणतः कुंभरहित स्तूपकै समानतामा बनेको हुन्छ । यस शैलीका मन्दिरहरू प्रायः ढुङ्गाबाटै बनेका हुन्छन् । यसप्रकारका मन्दिरहरूमा पाटनको च्यासिदेगल, सुनधाराको उमा-महेश्वरको मन्दिर, हनुमानढोकाको कूंभेश्वरको मन्दिर आदि दर्शनीय छन् । यसप्रकारका मन्दिरहरूमा देवगर्भगृह प्रायः एक तल्लामाथि बनेको हुन्छ । विशेषगरेर त्यस मन्दिरमा जडिएका हरेक उप-मन्दिरहरूमा अनेक भावका अभीष्ट देवदेवीहरू स्थापना भएका हुन्छन् । माथि उल्लिखित तलेजुको मन्दिरको निर्माणमा जसरी अनेक विषयका कलाकारहरूको एकसाथ जुट्न आवश्यक छ त्यो कुरा यस शैलीको वास्तुकलाको सम्पन्नतामा आवश्यक छैन । केवल डकर्मी र शिलाकारको प्रयासले नै यस्ता मन्दिरहरू बन्न सक्दछन् । हाम्रो देशमा असल ढुङ्गाहरू धेरै भएकोले र मूर्ति बनाउने निपुण शिलाकारहरूको पनि कमी नरहेकोले यस ढङ्गका मन्दिरहरू पनि काठमाडौं उपत्यकामा धेरै बनेका छन् । वास्तवमा

उत्कृष्ट कलाको दृष्टिले यो स्थापत्यकला त्यत्तिको सह्रानीय छैन तर आफ्नै ढङ्गको वास्तुकलाको मौलिकताले यसको पनि विशिष्ट स्थान छ।

काठमाडौंमा देखिने विभिन्न किसिमका घर मन्दिरहरूमध्ये पाटनको महाबौद्ध मन्दिरको ढाँचामा पनि भिन्नै मौलिकता छ। यस ढङ्गका मन्दिरहरू हाम्रो उपत्यकामा यत्रतत्र देखिएका छन्। ती सव मन्दिरहरूमध्ये पाटनको महाबौद्धको मन्दिर नै ऐतिहासिक दृष्टिकोणले प्राचीन ठहरेको छ। तदर्थ यसप्रकारका देगलहरू महाबौद्धकै आदर्शमा बनेका छन् भन्नुमा कुनै आपत्ति छैन। महाबौद्धको आदर्शमा बनेका यसप्रकारका मन्दिरहरूलाई कुंभरहित स्तूपको नाउँले पुकार्नु युक्तिसंगत देखिन्छ। यसमा कुनै छत या छाना हुँदैन। केवल कृष्णमन्दिरको बीचको मन्दिर झैं– यसैको वाहिरी रूप हुन्छ। यस्ता देवालयहरू विशेषगरेर ईंट या ढुङ्गाले मात्र निर्मित भएका हुन्छन्। यसमा काठको विरलै प्रयोग हुन्छ। यस्ता देवालयहरूको वास्तुकला अन्तर्गत सुन्दरताको लागि विशेष ढुङ्गाईंटको मात्र अनेक देवदेवीहरू र लता प्रतानादिका बुट्टाहरू लागेका हुन्छन्, जुन यस शैलीका मन्दिरहरूका विशेषता वनेका छन्। वास्तवमा महाबौद्धको मन्दिर यसैको आधारमा अनेक बुट्टाहरू र देवदेवीहरू छापिएका तथा कुँदिएका राता ईंटहरू र ढुङ्गाहरूको आधारमा खडा भएको छ। यही शैलीका अरू मल्लकालिक मन्दिरहरूमध्ये महाबौद्धको संगैको मायादेवीको मन्दिर, पाटन सुनधाराको योगनरेन्द्रको समयमा बनाइएको विष्णुको मन्दिर, पाटन देगुतले अगाडिको सिद्धिनरसिंहले बनाउन दिएको नृसिंहको मन्दिर, स्वयम्भूको प्रतापपुर र अनन्तपुर आदि दर्शनीय छन्। यस शैलीका देगलहरूमा विशेषगरेर रातो ढुङ्गामा छापिएका अनेक सम्प्रदायका मूर्तिहरू र झल्लरे बुट्टाहरू विशेष एक समानका हुन्छन्। वास्तुकला अन्तर्गत यसको विशेष स्थान छ। यसप्रकार कुंभरहित स्तूप शैलीका देगलहरूमा केही कुरामा विभिन्नता देखिए तापनि मौलिक स्थिति एक समान वनेका हुन्छन्। कुनैकुनै देगलहरूमा एक तलामाथि वरण्डाहरू राख्ने पनि चलन छ। मन्दिरको चारै दिशाहरूमा यथास्थान अनेक प्रासङ्गिक देवदेवीहरूको मूर्तिहरू पनि बाहिरै भित्तामा जडिएका हुन्छन्। उष्णीषादिको स्थिति तलेजुको मन्दिरको ढङ्गकै हुन्छ। वास्तुकलाको दृष्टिले यसमा प्रयोग हुने बुट्टेदार ईंट र ईंटकै मूर्तिहरू विशेष महत्त्वपूर्ण रहेको हुनाले यस प्रकारका मन्दिरहरू वनाउन अवालहरू विशिष्ट ढङ्गमा कलापूर्ण हुनुपर्ने

कुरा स्पष्ट छ । यस शैलीका घर मन्दिरहरू बनाउन सिकर्मीको त्यत्तिको आवश्यकता रहँदैन ।

चैत्यको विषयमा माथि विस्तृत चर्चा भइसकेको छ । वास्तवमा चैत्यको वास्तुकला त्यत्तिको महत्त्वपूर्ण छैन । तथापि वास्तुकलाको प्रकरणमा यसलाई पनि अन्तर्भाव गरिएको छ । हाम्रो देशमा विभिन्न समयमा विभिन्न किसिमका चैत्यहरू बनेका छन् । तर चैत्यको आदर्श एक समानको छ । जस्तै, चैत्यको निर्माण गर्दा वेदिका, जङ्घावेदी, कुंभ, यष्टिका, वर्षस्थाली र उष्णीषको आधार सर्वत्र एकसमान मानिएको छ, यद्यपि धान्य, लताख्य, कुंभ र कनक चैत्यको आकार-प्रकार पृथक् छन् । हाम्रो लिच्छविकालमा बोधिसत्व र अवलोकितेश्वर सहितका चैत्यहरू एक शिलामा अधिक मात्रामा बन्दथे । यस्ता चैत्यहरूमा बुद्धका शान्तभावका मूर्तिहरू पनि कुँदिएका हुन्थे । तर प्राचीन मल्लकालमा आएर चैत्यको रूप पूर्णतया पृथक देखिन थालेको छ । यस समय शून्यवादी तान्त्रिकहरूको विशेष प्रभाव काठमाडौं उपत्यकामा रहेको हुनाले त्यही अनुसार चैत्यहरू पनि मूर्तिरहित हुनथालेका कुरा व्यक्त हुनआउँछ । यस्ता मूर्तिरहित चैत्यहरू उपत्यकाको धार्मिक स्थलहरूमा यत्रतत्र छरिएका छन् । यसपछि शैव र बौद्ध आगम विचारधारामा समानताको भाव राम्ररी परिपक्व भइसकेको मध्यमल्लकालमा शिवको लिङ्ग र जलहरीको आदर्शलाई समेत आफूमा विलीन गरेर निर्माण भएका चैत्यहरू देखापरेका छन् । यी कुराहरू चैत्यहरूमा देखिएको शैलीको दृष्टिले विचारणीय छन् । विभिन्न समय देखिएका यसप्रकारका चैत्यहरूको पृथक् आकार-प्रकारमा अनेक महत्त्वपूर्ण कुराहरू छिपेका हुन्छन् । वास्तवमा चैत्यको शैली विषयक ज्ञानले नै यी कुराहरू बोध हुने हुन्छन् ।

माथि हामीले केवल मन्दिरभित्र अन्तर्भाव भएका विभिन्न वास्तुकलाको विषयमा अध्ययन गर्‍यौं । किन्तु मानिसहरूले बसोवास गर्ने उहिले बनेका घरहरूको विषयमा अध्ययन गर्न पाएका छैनौं । यस कारण अब व्यावहारिक घरहरूको वास्तुकलाबाट परिचित हुन भक्तपुरको राजप्रासाद पचपन्न झ्याल भएको घरको आदर्शमा यस शैलीका स्थापत्यकलाको विषयमा विचार गरिन्छ । हर्म्य शब्दले विशेष गरेर धनी मानिसहरूको घरलाई बुझाउँछ । कलाको दृष्टिमा यस्ता घरहरूले विशेष महत्त्व राख्दछन् ।

साधारण मानिसले बनाउन दिएको घरमा कुनै किसिमको कलात्मक सजावट हुँदैन। गरीब अवस्थाको कारण केवल बसोवास गर्ने घर बनेको हुन्छ। तर धनी मानिसहरूको घर बनाउँदा न केवल उपयोगिताको मात्र विचार गरिन्छ किन्तु आफ्नो विशेष व्यक्तित्वको द्योतक अनेक कलात्मक सुन्दरता त्यस घरमा जडिएको हुन्छन्। एतदर्थ वास्तुकला अन्तर्गत विशिष्ट नेपाली घर-मन्दिरहरूको कलात्मक रचनाको चर्चा गर्दा बसोवासको लागि सामाजिक घरेलु ढङ्गमा बन्ने विशेष भव्य घरहरूलाई हर्म्य शैलीको नाउँले पुकार्नु उपयुक्त देखिन्छ। यस शैलीका घरहरूमध्ये भूपतीन्द्रमल्लको आफ्नो राजकीय प्रासादको निमित्त तयार गर्न लगाएको भक्तपुरको पचपन्न झ्याल भएको राजदरवार, जयप्रकाशमल्लको समयमा बनेको गद्दीदरबार सामुन्ने स्थित कुमारीको निवास-गृह, पाटनको मङ्गलबजारमा रहेको प्राचीन दरबार र बसन्तपुरको पृथ्वीनारायण शाहले बनाउन लगाएको भव्य विलास-मन्दिर विशेष दर्शनीय कृतिका रूपमा रहेका छन्। यी घरहरूको अतिरिक्त काठमाडौंको तीनै प्राचीन शहरहरूमा यही शैलीका अनगिन्ती घरहरू पडिरहेका छन्, जुन घरहरूको निर्माण काइदा र त्यसमा जडिएका कलात्मक उपकरणहरू प्रायः समान स्थितिमा रहेका छन्।

माथि उल्लेख भए अनुसार हर्म्य शैलीको नाउँमा पुकार्न सकिने यस प्रकारका घरहरू विशष गरेर घरेलु उपयोगिताको दृष्टिले एक तल्ले या बहु तल्ले, एक नाले या दुई नाले, तीन नाले तथा भण्डारकोठा, सुत्नेकोठा, बैठक, पूजाकोठा आदिको विभाजनमा निर्माण गरिएका हुन्छन्। नेपालमा बन्ने यस्ता हर्म्य शैलीका घरहरू प्रायः शीतप्रधान देश भएकोले दक्षिण मोहडाका हुन्छन्। शीतकालमा दक्षिणायण बाट हुने घामको उष्णताले र उष्णकालमा उत्तरायणबाट हुने घामको अभावबाट शीतताले विशेष उपयुक्त बनेका हुन्छन्। घरको विशेष मोहडाको भूइँ तल्लाको मध्य भागमा मुख्य प्रवेशद्वार सजिएको हुन्छ। यस प्रवेशद्वारका चौकोसहरू जुन अनेक तहतह उप-चौकोसहरूको संयोगले विशिष्ट रूप लिएका हुन्छन्। तथा अनेक कलश रम्भास्तंम्भादि र लताप्रतानादि शुभसूचक वस्तुहरूको प्रतिनिधित्व गर्ने सुन्दर कलात्मक बुट्टाहरूले भरमार सजेका हुन्छन्। यसैको सुन्दरतामा नेपाली स्थापत्यकलाका कलाकारहरूको उत्कृष्टता पारख गर्ने कसीको गुण

अन्तर्भाव भएको हुन्छ । यस मुख्य द्वारको दायाँबायाँ भित्तामा विशेषगरेर नेत्रयुगल र कलश द्वयको पनि लेखन कार्य हुन्छ । यहाँभन्दा माथिल्लो तल्लामा यथानुकूल झ्यालहरू राखिन्छन् । यी झ्यालहरू कतै तीन, कतै पाँच र कतै सातको हिसावले जडिएका हुन्छन्, यद्यपि भक्तपुरको दरवारमा पचपन्न झ्याल छन् त्यसको माने हुन्छ, तीन झ्याल भए शून्यता, अनि मित्रता, अप्रणिहितता नामक तीन समाधिको प्रतिरूप, पाँच झ्याल भए दीव्यचक्षु, प्रज्ञाचक्षु, धर्मचक्षु, ज्ञानचक्षु र समाधिचक्षुको प्रतिरूप तथा सात झ्याल भए स्मृति, धर्मविचय,वीर्य, प्रीति, प्रश्रब्धि, समाधि र उपेक्षा यी सात बोध्यङ्गको प्रतिरूप । यसप्रकार घरहरूमा सजिने झ्यालहरूमा पनि बौद्ध धर्मको प्रतीकात्मक तत्वहरू समावेश भएका हुन्छन् । वास्तवमा शैव मतावलम्वी-हरूको घरहरूमा पनि यसप्रकारका प्रतीकात्मक तत्त्वहरूले स्थान पाएको हुन्छ वा हुँदैन यो कुरा यथार्थ रूपमा जानिएको छैन । तर हेर्ने झ्यालहरूलाई पनि यसप्रकार दीव्यचक्षु, प्रज्ञाचक्षु आदिको भावनाले हेर्नु अवश्यमेव रोचक हुनेछ ।

एक तल्ला, दुई तल्लासम्मका झ्यालहरू प्राय: आँखीझ्याल नै हुन्छन् । हाम्रो वास्तुकलामा आँखीझ्यालको विशेष स्थान रहेको छ । उहिलेको स्थितिमा भित्रबाट सबै कुरा राम्ररी देखिने तर बाहिरबाट भने केही नदेखिने हाम्रो आँखीझ्यालले अवश्यमेव सुरक्षा र गोप्यता प्रदान गरेको हुनसक्दछ । तथा स्वच्छ हावाका लागि चौबीसै घण्टा खुल्ला राख्नमा पनि आँखीझ्याल नेपाली वास्तुकलामा विशेष लोकप्रिय बनेको छ । एतदर्थ मल्लकालीन घरहरूमा यस आँखीझ्यालकै विशेषता रहेको छ । आँखीझ्यालहरूमा पनि कलाकारको उत्कृष्टता तब निखारिएको हुन्छ जब ती झ्यालहरूका अनेक तहतहदार चौकोश र उप-चौकोशहरू अनेक मनोरञ्जक भावहरूले परिपूर्ण कालिगढीले सजिएका हुन्छन् । यस्ता झ्यालहरूमा लता प्रतानादि र मङ्गल सूचक अष्टमङ्गलादि बुट्टाहरूको अतिरिक्त अनेक सम्प्रदायका इष्ट-देव-देवीहरू र पुतलीहरू तथा गरुड, कमल, सिंह, घोडा, मयूर, परेवा आदि जीवजन्तु र चराचुरुङ्गीहरूको मूर्तिहरू पनि भरमार यथाप्रसङ्ग राम्ररी जडिएका हुन्छन् । यी साधारण आँखीझ्यालहरूको अतिरिक्त मुख्य कोठाको मोहडामा तीन या पाँच तथा सात एकै ढिक्का खुल्ला झ्यालहरू पनि राख्ने

चलन छ । यी झ्यालहरू घरको मुख्य झ्यालको रूपमा विशिष्ट ढङ्गले सजिएका हुन्छन्, जसमा तोरणादि समेत लागेका हुन्छन् । यस्ता किसिमका झ्यालहरू घरको गाह्लोबाट बाहिर निस्केका हुन्छन्, जसको निर्माणको लागि उच्च कालिगढीको ज्ञान हुन अत्यावश्यक छ । प्रायः यस्ता खुल्ला झ्यालहरू तीन तल्लामाथि नै देखिएका छन् । यस वस्तुस्थितिको आधारमा यो कुरा सजिलैसंग अनुमान गर्न सकिन्छ कि उहिलेका घरहरूमा एक दुई तल्ला-सम्मकाप्रायः सबै झ्यालहरू बन्द आँखीझ्याल हुने कुरा सुरक्षाको दृष्टिमा नै निर्भर रहेको छ। किनभने तीन तल्लामाथिको झ्याल प्रायः खुल्ला हुनुको मतलब यो छ कि त्यहाँ सजिलैसंग चोर, शत्रु आदिको पहुँच हुन गाह्लो छ। यसप्रकारका खुल्ला झ्यालमाथि झिङ्गटीको या धातुको छाना बिछ्याइएको हुन्छ । अनि यसमाथि गगनस्पर्शी उष्णीय राखिन्छ । यो उष्णीय प्रायः धातुको हुन्छ । यसप्रकार पचपन्न झ्यालको आदर्शको प्रतिरूप यस शैलीका घरहरूको बाहिरी निर्माण हुन्छ । भित्री निर्माणमा विशेष गरेर ईटकै गाह्लो हुन्छ । ईंट विशेष ढङ्गले पोलेर बन्ने हुँदा ढुङ्गाको समान मजबूत हुन्छ। त्यसमा अनेक बुट्टाहरू छापिएको र तैलादिको पालिस लागेको हुन्छ । ईटको लम्वाइ माथि उल्लेख भए अनुसार गाह्लोको अर्धांशको नापमा हुन्छ । हरेक तल्लामा दलिनहरू बिछ्याइएको हुन्छ । भित्रबाट नाल नाल छुट्ट्याउनलाई ईंटकै वा मजबूत थामहरू ठड्याइएका हुन्छन् । एवंक्रम मल्लकालिक हर्म्य शैलीको नाउँले पुकार्न सकिने घर निर्माण गरिन्छन् । यस शैलीका घरहरू तलेजुको आदर्शमा बनेका नेपाली ढङ्गको मन्दिरहरू समान कलाको दृष्टिले ज्यादै महत्त्वपूर्ण रहेका छन् । यस शैलीका घरहरूमा विशेषगरेर काठमा कोरिने कालिगढी अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हुन्छ । यसप्रकार हामी मानिसहरूले बसोवास गर्ने व्यावहारिक ढङ्गको घरहरूको वास्तुकलाको विषयमा केही मौलिक कुराहरू औंल्याउन सक्दछौं, जसबाट कीला, काँटा र कब्जा आदिको आविष्कारै नभएको वखतका मजबूत पक्की घरहरू कसरी बन्थे भन्ने कुरा ज्ञात हुनआउँछ ।

बौद्धधर्मको विषयमा चर्चा हुने विशेष निर्दिष्ट स्थानलाई विहार भन्ने चलन छ । काठमाडौं उपत्यकामा यत्रतत्र यस्ता विहारहरू बनेका छन् । विहारहरूमा बन्ने घर प्रायः एकसमान रहेका छन्, जुन अरू नेपाली वास्तुकला

अन्तर्गतका घर मन्दिरहरूभन्दा भिन्नै किसिमका हुन्छन् । त्यसकारण यस प्रकारका घरहरूलाई विहार शैलीकै नाउँले पुकार्नु युक्तिसंगत देखिन्छ । यद्यपि बौद्ध विहारहरूमा बन्ने घरहरू हर्म्य शैलीकै सिद्धान्तमा प्रतिपादित भएका छन्, तथापि यसको चतुर्भुज मण्डलाकारको दुई तल्ले झिङ्गटी घरको विशेषताले एक नयाँ शैलीको सृजना भएको छ । विहार शैलीमा घर बनाउँदा सर्वप्रथम अभीष्ट भूमिमा धार्मिक अनुष्ठानमा वास्तुक्रिया हुन्छ । त्यसपछि चारैतिर प्रायः दुई तल्ले घर बनाइन्छ । घरको बीच भागमा चोक हुन्छ जहाँ विशेष बौद्धधर्मको विषयमा चर्चा हुँदा मानिसहरू आई भेला हुन्छन् । हरेक विहारको प्रवेशद्वारको ठीक सामुन्ने इष्ट बुद्धदेवको प्रतिमा स्थापनार्थ विशेष आलय बनेको हुन्छ । पूर्ववत् सबै झ्यालहरू आफ्नो आफ्नो विशुद्धि अनुसार अनेक भव्य बुट्टाहरूले सजिएको हुन्छन् । टुँडालहरूमा अनेक बोधिसत्त्वहरू, षादेशलास्थाहरू र नक्षत्रादिका मूर्तिहरू कुँदिएका हुन्छन् । तोरणसहित द्वारको निर्माण पनि पूर्ववतै सजिएको हुन्छ । विहारभित्र घरका भूइँतल्लाहरूको दलानमा विशेष आँखीझ्यालको स्थितिमा प्रदर्शन कक्षा हुन्छन्, जहाँ अनेक देवदेवीहरूको कलात्मक मूर्तिहरू समयसमयमा प्रदर्शनार्थ राखिन्छन् । यस विहार शैलीमा बन्ने घरहरू न केवल स्थापत्यकलाले मात्र सिंगारिएका हुन्छन् अपितु यसमा विशेष चित्रकारिताको पनि स्थान हुन्छ । घरको भित्र-बाहिर भित्ताहरूमा यथाप्रसङ्ग अनेक बोधिसत्त्व, विद्याधरी, क्रोधगण, देवगणहरू लेख्ने चलन रहेको छ । त्यसमध्ये विशेष गरेर देवागारको बाहिर कुम्भकर्ण र रावणको या त्यस्तै अरू क्रोध रूप मूर्तिहरू लेखिएका हुन्छन् । मुख्य बुद्धदेवको पछाडिपट्टि भित्तामा बोधिवृक्ष र त्यसको दायाँ बायाँ वरुण र यक्षादि लेखिन्छन् । त्यस्तै अन्य स्थानहरूमा पनि अनेक बौद्ध देवहरू लेख्ने चलन छ । कुनै कुनै विहारहरूमा यसप्रकार चित्रण हुने ठाउँमा ढुङ्गाका या काठका मूर्तिहरू नै स्थापना गर्ने चलन छ, जुन विहारशैलीका घरहरूमा विशेष आकर्षक तत्त्व बनेका हुन्छन् । काठमाडौंका अनेक मल्लकालिक शुद्धरूपको विहारहरूमध्ये हुस्थावहा, मुस्थावहा, इटुँवहा आदि विशेष दर्शनीय कृतिको रूपमा रहेका छन् । ती अद्यावधि हाम्रो समक्ष आफ्नो उत्कृष्ट मल्लकालिक विहार शैलीका वास्तुकलाको मौलिक नमूना स्वरूप तेजहीन अवस्थामा भए पनि रहेका छन् । यसप्रकार विहार-

शैलीभित्रको हाम्रो स्थापत्यकलाको मौलिकता मोटा-मोटी रूपमा कोर्न सकिन्छ ।

मध्यमल्लकालमा देखिएको शैलीको दृष्टिले माथि हामीले विशिष्ट ढङ्गका वास्तुकलाका नमूनाहरूको विषयमा मोटा-मोटी वर्णनात्मक अध्ययन गऱ्यौं । तर उपत्यकामा देखिएका सबै घर मन्दिरहरू यिनै शैलीहरूमा मात्र अन्तर्भाव गर्न सक्दैनौं । शाहकालको उत्तरार्द्ध र पूर्वार्द्धमा पनि दुई चार नयाँ शैलीका घर मन्दिरहरू बनेका छन् । ती मन्दिरहरूमा विश्वरूपको मन्दिरको आदर्शमा बनेका मन्दिरहरू विशेष दर्शनीय छन् । यसप्रकारका मन्दिरहरूमा गुम्वजको वास्तुकला नै विशेष महत्त्वपूर्ण हुन्छ, यस्ता मन्दिर-हरूमा पनि छानाको प्रयोग हुँदैन । भित्तामा वज्र लगाएको हुन्छ ।

यसप्रकार हाम्रो देशमा देखिएका प्रायः सबै किसिमका कलात्मक घर मन्दिरहरू माथि उल्लेख भएको नामकरण अनुसार नेपाली मन्दिरशैलीमा तलेजुको मन्दिरशैलीमा तलेजुको मन्दिरको आदर्शमा, मन्दिरोप मन्दिर-शैलीमा कृष्णमन्दिरको आदर्शमा, कुंभरहित स्तूपकारको मन्दिरको शैलीमा महाबौद्धका मन्दिरको आदर्शमा, चैत्यशैलीमा धर्मधातु चैत्यको आदर्शमा, हर्म्यशैलीमा पचपन्न झ्याल भएको भक्तपुरको दरबारको आदर्शमा, विहारशैलीमा हाम्रा विहारहरूको आदर्शमा, तथा गुँवजदार मन्दिर शैलीमा रूपको मन्दिरको आदर्शमा अन्तर्भाव भएका छन् । यसकारण नेपाली वास्तु-कलाको शैलीमा यिनै आदर्शहरू कलात्मक दृष्टिकोणले विचारणीय छन् ।

लिच्छविकालिक वास्तुकला

नेपाली वास्तुकलाको विकासक्रमको अध्ययनको सिलसिलामा हाम्रो मनमा प्रागैतिहासिक कलाका नेपालमा बस्ने आदिम मानवहरूको घर मन्दिरहरू कस्ता हुन्थे भन्ने कुराको जिज्ञासा उत्पन्न हुनु स्वाभाविक कुरा छ। तर यस विषयमा गहिरिएर अनुसन्धान गर्ने परम्परा हाम्रो देशमा किशोरावस्थामा नै रहेको हुनाले हामी ऐतिहासिक कालभन्दा माथि पुगेर वास्तुकलाको विषयमा अध्ययन गर्न सक्दैनौं। हाम्रो वर्तमान अनुसन्धानको आधारमा उपलब्ध भएका प्रामाणिक साधनहरूको दृष्टिले लिच्छविकाललाई ऐतिहासिक काल मानिएको छ। कुनै वखत हाम्रो तराईको समस्थल भूमि विकसित मानव मस्तिष्कको क्रीडास्थल थियो। काठमाडौं उपत्यकाको हराभरा उर्वराभूमिमा शासन गरिरहेका किरातीहरूलाई धपाएर लिच्छवि कुलका राजाहरूले आफ्नो आधिपत्य जमाउनुभन्दा धेरै वर्ष पहिले तराईको विकसित मानव मस्तिष्कहरूमा बुद्ध जस्ता महान् व्यक्तिहरूको प्रतिभा चम्किसकेका थिए। बुद्ध एक ऐतिहासिक व्यक्ति हुन्। बुद्धको विषयमा धेरै कुरा हामीलाई थाहा छ। उनको जन्मभूमि, उनको नगरी हाम्रै देशमा लीन भइरहेको कुरा पूरातात्विक अनुसन्धानबाट ज्ञात हुँदैआइरहेको छ। यस्तो अवस्थामा हाम्रो वृहत् नेपालको वास्तुकलाको दृष्टिले हाम्रो ध्यान उतातिर पनि जान्छ। तर यो ग्रन्थ विशेष गरेर काठमाडौं उपत्यकालाई नै गरेर लक्ष्य वास्तुकलाको विषयमा चर्चा गर्ने लेखकको सीमित ज्ञानले नेपाली वास्तुकलाको सिलसिलेवार अध्ययनको क्रममा यहाँ लिच्छविकाललाई नै प्राचीन ऐतिहासिक काल मानिएको छ।

लगभग विक्रम संवत्को शुरूशुरू देखि नै काठमाडौं उपत्यकामा लिच्छविहरूको आधिपत्य रहेको कुरा हाम्रो इतिहासमा उल्लेख भएको छ। काठ-

माडौंमा लिच्छविकुलका राजाहरूको आधिपत्य हुनुभन्दा पहिले यहाँ किरातीहरू शासन गर्दथे। अवश्यमेव किरातीहरूको पनि कुनै घर या मन्दिर हुनुपर्दछ। तर आजसम्मको अनुसन्धानमा कुनै पनि इतिहासकारहरूले किरातीहरूको घर मन्दिरहरूको विषयमा कलम उठाउन सकेका छैनन्। केवल वंशावलीको आधारमा किरातीहरूको विषयमा केही कुराहरू प्रकाश भएका छन्। वास्तवमा किरातीहरूको समयमा स्थापना भएका कुनै पनि प्रामाणिक मूर्तिहरू र शिलालेखहरू उपलब्ध हुनसकेका छैनन्। यसकारण नेपाली वास्तुकलाको प्रकरणमा यिनीहरूको समयको ज्ञान हामीमा छैन।

हाम्रो देशमा लिच्छविहरूको आधिपत्य विक्रम संवत्को शुरूशुरूदेखि नै रहिसकेको कुरा इतिहासको अध्ययनले ज्ञात हुन्छ तापनि वास्तविक घटनाहरू लिच्छवि राजा मानदेवको समयदेखि नै मात्र सिलसिलेवार क्रममा देखिएका छन्। मानदेवको समयमा स्थापना भएको विजयस्तंभ चाँगुको गरूडनारायणको समक्ष अद्यापि रहेको छ। यहाँभन्दा पहिलेका राजाहरूले स्थापना गरेका यस्ता अभिलेखहरू उपलब्ध भएका छैनन्। मानदेव लिच्छविकुलमा सोह्रौं पुस्ताका राजा हुन्। यिनको उपरोक्त विजयस्तंभले त्यसबेला चाँगुको गरूडनारायण स्थापना भइसकेको कुरा स्पष्ट हुनआउँछ। यस तथ्यको आधारमा सजिलैसंग यो कुरा अनुमान गर्न सकिन्छ कि गरूडनारायणको मूर्ति रहेको ठाउँमा अवश्यमेव कुनै भव्य मन्दिर हुनुपर्दथ्यो। किनभने कुनै पनि देव मूर्ति मन्दिर नभई हुनसक्दैन। त्यसमा पनि राजकीय सन्मान पाउने गरूडनारायणको मूर्ति त्यसै खुला आकाशमुनि पडिरहेको हुनसक्दैन। यहाँ यो कुरा विचारणीय छ कि आजकाल हाम्रो समक्ष रहेको चाँगुको मन्दिर लिच्छविकालमा बनेको मन्दिर होइन। वर्तमान मन्दिर भूपालेन्द्रको समयमा जीर्णोद्धार भएको मन्दिर हो। संभवतः वर्तमान मन्दिर भूपालेन्द्रको समयमा जीर्णोद्धार मात्र भएको कुरा उल्लेख भएकोले त्यसभन्दा पहिले पनि यस्तै आकारप्रकारको नेपाली वास्तुकलाको मौलिक रूप हुनुपर्दछ। तर वास्तवमा लिच्छविकालदेखि अस्तित्वको अकाट्य प्रमाण रहेको चाँगुनारायणको मन्दिरको वास्तुकलाको विषयमा ठीकठीक अध्ययन गर्न मल्लकालको पूर्ण छाप रहेको वर्तमान मन्दिरले कुनै ठोस कुरा सिकाउँदैन। किन्तु चाँगुनारायणको वरिपरि छरिएका प्राचीन खण्डहरहरूको संग्रह गरेर

कलात्मक ढङ्गले अध्ययन गर्नाले चाँगुको प्राचीन मन्दिरमा रहेका लिच्छवि-कालिक कालिगढीहरू यस्ता रहेछन् भन्ने कुरा बोध हुन आउँछ । वास्तवमा प्राचीन कुराहरूको अध्ययन गर्न कल्पनाको आधारले मात्र काम चल्दैन । यस्तै तहको अध्ययनले नै सत्य कुरा प्रकाशमा आउने हुन्छन् ।

यसप्रकार मानदेवले विक्रान्त विष्णुको मूर्ति कुँद्न लगाएर मन्दिरमा स्थापना गरेको कुरा हाम्रो इतिहासमा उल्लेख भएको छ । मानदेवको समयमा स्थापना भएका विक्रान्त विष्णुका दुई मूर्तिहरू प्रमाणसहित उपत्यकामा उपलब्ध भएका छन् । त्यसमध्ये एउटा पशुपतिमा वागमतीपारी गौचरण जाने बाटोको छेउमा रहेको छ । अर्को चाहिं पहिले लाजिम्पाटको धोबीचौरमा थियो । हाल यो मूर्ति पुरातत्व विभागले आफ्नो अधीनमा राखेको छ । यी मन्दिरहरू रहेको ठाउँमा हाल कुनै लिच्छविकालिक मन्दिरहरू देखिंदैनन्, जुन मानदेवले मूर्ति स्थापना गर्दा बनाउन लगाएका थिए । तर पशुपतिपारी रहेको मूर्तिको वरिपरि कुनै प्राचीन ढङ्गका खण्डहरहरू नदेखिए तापनि लाजिम्पाटको वरिपरि केही प्राचीन वास्तुकलाका अवशेषहरू यत्रतत्र छरिएका देखिन्छन् । ती अवशेषहरूमा एक लिच्छविकालिक अभिलेख सहितको शिलामय घर या मन्दिरको बुट्टेदार अङ्ग उपलब्ध भएको छ । त्यो चीज लिच्छविकालिक घर मन्दिरहरूको वास्तविक स्वरूपबाट परिचित हुनु अत्यन्त उपयोगी छ । अभिलेख सहितको यस वास्तुकलाको अङ्गमा कुँदिएका कलात्मक बुट्टाहरूको अध्ययनले लिच्छविकालिक कलाकारहरूको कलाकारिताबाट परिचित हुन एक आधारभूत पृष्ठभूमि बन्न सक्दछ । यदि हामीहरूले लगभग पन्ध्रसय वर्ष अगाडि मानदेवले बनाउन लगाएको विक्रान्त विष्णुको मन्दिरको विषयमा वास्तविक अध्ययन गर्नु छ भने अवश्यमेव लाजिम्पाटको वरिपरि भेट्टिएका प्राचीन घर मन्दिरहरूका अवशेषहरूको एकएक गरी अध्ययन गर्नु आवश्यक छ ।

मानदेवका रानीहरूले स्थापना गरेका शिवलिङ्गहरू पनि प्रामाणिकतया उपलब्ध भएका छन् । तर यी शिवलिङ्गहरू उपलब्ध भएका ठाउँमा शिवलिङ्गका मन्दिरहरू देखिएका छैनन् । माथि उल्लेख भए अनुसार यस्ता शिवलिङ्गहरूका चार स्तम्भवाला साधारण किसिमका मन्दिरहरू हुन्छन् । हाम्रा भग्नावशेषहरूमा यस्ता टुटेफुटेका मन्दिरहरू र सानासाना

स्तम्भहरू प्राचीन शिवलिङ्गका वरिपरि अद्यापि मिलिकिएका उपलब्ध छन्। तर मानदेवको समयमा स्थापना भएका शिवलिङ्गका मन्दिरहरू देखिएका छैनन्। यदि यी शिवलिङ्गहरूका आसपास मिलिकिएका अवशेषहरूको आधारमा लिच्छविकालिक शिवमन्दिरको वास्तुकलाको पृष्ठभूमिमा सोच्यौं भने अवश्यमेव प्राचीन वास्तुकलाको विषयमा केही मोटा-मोटी रूप दृष्टिगोचर हुनआउनेछ।

मानदेवको राजप्रासाद मानगृहको नाउँले प्रसिद्ध छ। हाम्रो इतिहासमा ठाउँ-ठाउँमा मानगृहको चर्चा भएको छ। यो राजप्रासाद अवश्यमेव भव्य हुनुपर्दछ। किनभने मानदेवको समयमा निर्माण भएका भव्य मूर्तिहरूले उस बेला उत्कृष्ट कलाकारहरू हाम्रो देशमा जन्मिसकेका कुरा स्पष्ट गर्छ। तर खेदको कुरा छ, मानगृह हाम्रो काठमाडौंमा कहाँ निर्माण भएको थियो, त्यो वास्तविक ठाउँ अद्यापि सप्रमाण पत्ता लाग्न सकेको छैन। धेरैजसो इतिहासकारहरूको भनाइ छ, यो राजप्रसाद पाटनको भेकमा बनेको हुनुपर्दछ। वास्तवमा एकदिन मानगृह यहाँ बनेको थियो भन्ने कुरा सप्रमाण जनसमक्ष आउनेछ। हाम्रो लिच्छविकालिक वास्तुकलाको दृष्टिले मानगृहको ठूलो महत्त्व छ। तर यसको ठाउँ राम्ररी निर्णय नभएसम्म र त्यस ठाउँमा उत्खनन कार्य नभएसम्म तथा त्यहाँ कुनै न कुनै किसिमका भग्नावशेषहरूको उपलब्धि नभएसम्म हामी वास्तुकलाको दृष्टिले मानगृहको विषयमा कुनै चर्चा गर्न सक्दैनौं। किनभने सत्यको खोजीका लागि प्रामाणिक आधारहरू हुन नितान्त आवश्यक छ।

लिच्छविकालिक भव्य घर मन्दिरहरूको क्रममा मानदेवको समयपछि वास्तुकलाको दृष्टिले गुणदेवको समय आउँछ। गुणदेव मानदेवका पनाति हुन्। उनको समयमा स्थापना भएको अर्धशौरीश्वरको मन्दिर वास्तुकलाको दृष्टिले विचारणीय छ। तर आजकाल अर्धशौरीश्वरको मूर्ति पशुपतिको मन्दिर वाहिर वगैंचामा त्यसै पडिरहेको छ। मन्दिर भने देखिंदैन। यसबाट अर्धशौरीश्वरको मन्दिर कस्तो थियो भन्ने प्रश्न उठ्नु स्वाभिवक छ। पशुपतिको आसपासमा अनेक प्राचीन लिच्छविकालिक कलाको छाप परेका घर मन्दिर-हरूका भग्नावशेषहरू छरिएका छन्। पशुपतिनाथको अस्तित्व प्राचीन लिच्छविकालदेखि रहिआएको कुरामा धेरै प्रमाणहरू छन्। मानदेवका

वाजे शङ्करदेवले पशुपतिनाथको मन्दिरमा त्रिशूल चढाएको कुरा हाम्रो इतिहासमा उल्लेख भएको छ । यसबाट चाँगुको मन्दिरभन्दा पशुपतिनाथको देवस्थल प्राचीन हुने कुरामा शङ्का छैन । तर लिच्छविकालमा हाम्रो पशुपतिनाथको मन्दिर कस्तो थियो भन्ने कुरा वर्तमान मन्दिरको दर्शनले अनुमान गर्न सकिंदैन । यसकारण अर्धशौरीश्वर तथा पशुपतिनाथ जस्ता लिच्छविकालिक भव्य मूर्तिहरूको मन्दिरको वास्तुकलाको विषयमा अध्ययन गर्न पनि ती मूर्तिहरू रहेका वरिपरिको खण्डहरहरूमा दृष्टि पुऱ्याउनु आवश्यक देखिन्छ ।

लिच्छविराजाहरूको क्रममा गणदेवपछि शिवदेवको नाउँ आउँछ । शिवदेव राजसिंहासनमा वसे तापनि राज्यको हर्ताकर्ता अंशुवर्मा थिए । हाम्रो इतिहासमा अंशुवर्माको ठूलो नाउँ छ । वास्तुकलाको दृष्टिले पनि अंशुवर्माको राजप्रासाद अत्यन्त महत्त्वपूर्ण छ । अंशुवर्मा आफ्नो विद्याबुद्धिले राज्यमा हर्ताकर्ता भएपछि यिनले एउटा भव्य महल वनाएका थिए । यस महलको नाउँ "कैलाशकूट भवन" भन्ने रहेको छ । अंशुवर्माका अनेक शिलापत्रहरूमा कैलाशकूट भवनको उल्लेख भएको छ । विशेष गरेर वि. सं. ६६८ को साँगाको अंशुवर्माको शिलापत्रमा कैलाशकूट भवनको तारिफ गरिएको छ । शिलापत्रको शब्द अनुसार यस राजदरबारलाई पृथ्वीको टीका समान रहेको कुरा उल्लेख भएको छ । यस नयाँ बनेको भव्य घरलाई हेरेर मानिसहरू छक्क पर्दथे, आँखा नै झिम्म नगरीकन भने झैं अपार दर्शकहरू यस कैलाशकूट भवनलाई हेरिरहन्थे । वास्तवमा उपरोक्त साँगाको अंशुवर्माको शिलापत्र अनुसार मानिसहरू यस राजदरवारलाई हेर्न ताँती लागिरहने भन्ने भाव झल्केको यो दरवार वि. सं. ७३६ देखि ७७० को आसपासमा मात्रै वनेर तयार भएको कुरा अनुमान गर्न सकिन्छ । किनभने नयाँ बनेको राजदरबारलाई हेर्न नै मानिसहरूको ताँती लाग्नसक्दछ । यदि साँगाको शिलापत्र राख्नुभन्दा धेरै वर्ष पहिले नै यो कैलाशकूट भवन वनिसकेको भए यसप्रकार उपरोक्त शिलापत्रमा कैलाशकूट भवनको भावुक वर्णन गरिने थिएन ।

कैलाशकूट भवनको वास्तुकलाबाट ठीकठीक परिचित हुन केवल साँगाको शिलापत्रको वर्णन मात्र पर्याप्त छैन । यस विषयमा अंशुवर्माका नाति

चैत्य सर्वप्रथम चैत्य वा स्तूपको आदिरूप भनेर मानिएको छ तथापि ऐतिहासिक प्रमाणविना यस कुराको कुनै महत्त्व छैन । तसर्थ चैत्यादर्शको वास्तुकला अन्तर्गत उपरोक्त ढोकाबहालभित्र रहेको चतुष्कोणाकार एकशिलामय चैत्यकै आद्यारम्भ हुन्छ ।

यो चैत्य एकै लिच्छविकालिक ढङ्गमा कुँदिएको छ । यस चैत्यमा देखिएका वस्तुको आधारमा यसलाई दुईभाग गर्न सकिन्छ । एक चतुष्कोणाकारको आकृतिमा र अर्को कुंभाकारमा । चतुष्कोणाकारका चारै दिशाहरूमा चार आर्यावलोकितेश्वर र बोधिसत्त्वहरूको उत्थितावस्थाका ध्यानमूर्तिहरू रहेका छन् । यसमाथि कुंभाकारको आकृतिमा धर्मधातु चैत्यको वास्तविक रूप रहेको छ । यसका चारै दिशाहरूमा अक्षोभ्य, रत्नसंभव अभिताम्भ र अमोघसिद्धि रहेका छन् । यी बुद्धहरू तोरणद्वारको अन्तरालमा ध्यानासनमा रहेका छन् । यी तोरणहरूका लट्ठाहरू मङ्गलसूचक कलशको आकृतिबाट उठेका छन् । त्यसमाथि सिंह विशेष प्राणीको मुखबाट निस्किरहेका लहराहरूको कलात्मक बुट्टाहरूमा तोरणको आकृति कुँदिएको छ । (यस तोरणको विषयमा माथि यथाप्रसङ्ग सविस्तार चर्चा भइसकेको छ ।) यसमाथि क्रमशः कुंभदेखि लिएर उष्णीषसम्मको शोभा रहेको छ । यसप्रकार यस चैत्यको निर्माण भएको छ । यस्ता प्रकारका एक शिलामय चैत्यहरू काठमाडौंको पुरानो नगर वस्तीहरूको धार्मिक स्थलहरूमा अद्यावधि यत्रतत्र पडिरहेका छन्, जुन चैत्यहरूको निर्माणकला प्रायः एकनासको बनेको छ । चैत्यहरूको वास्तुकलामा व्यावहारिक वास्तुज्ञानको उपादेयताबाट दूर रहे तापनि सुन्दरताले विशेष स्थान पाएको छ । वास्तवमा चैत्यको अन्तर्गत वास्तुकला अति प्राचीनकालदेखि उत्पत्ति भइसके तापनि बौद्धकालमा जुन उपादेयता चैत्यहरूको वास्तुमा रहेको छ त्यो सारै मार्मिक र घतलाग्दो बनेको छ । यस विषयमा माथि राम्ररी चर्चा भइसकेको छ । यसप्रकार नेपाली वास्तुकलाको क्षेत्रमा लिच्छविकालिक चैत्यको वास्तविक रूप दृष्टिगोचर हुनआउँछ ।

लिच्छविकाललाई हाम्रा इतिहासकारहरूले नेपालीहरूको विकसित मस्तिष्कको उन्नत समय मानेका छन् । यस बेलाको कलाकौशल, नियमकानूनको आधारमा लिच्छविकालका उपत्यकावासीहरू सुसंगत र सभ्य रहेका

भूपतिन्द्र मल्लको प्रतिमा

चैत्य सर्वप्रथम चैत्य वा स्तूपको आदिरूप भनेर मानिएको छ तथापि ऐतिहासिक प्रमाणविना यस कुराको कुनै महत्त्व छैन । तसर्थ चैत्यादर्शको वास्तुकला अन्तर्गत उपरोक्त ढोकाबहालभित्र रहेको चतुष्कोणाकार एकशिलामय चैत्यकै आद्यारम्भ हुन्छ ।

यो चैत्य एकै लिच्छविकालिक ढङ्गमा कुँदिएको छ । यस चैत्यमा देखिएका वस्तुको आधारमा यसलाई दुईभाग गर्न सकिन्छ । एक चतुष्कोणाकारको आकृतिमा र अर्को कुंभाकारमा । चतुष्कोणाकारका चारै दिशाहरूमा चार आर्यावलोकितेश्वर र बोधिसत्त्वहरूको उत्थितावस्थाका ध्यानमूर्तिहरू रहेका छन् । यसमाथि कुंभाकारको आकृतिमा धर्मधातु चैत्यको वास्तविक रूप रहेको छ । यसका चारै दिशाहरूमा अक्षोभ्य, रत्नसंभव अभिताम्भ र अमोघसिद्धि रहेका छन् । यी बुद्धहरू तोरणद्वारको अन्तरालमा ध्यानासनमा रहेका छन् । यी तोरणहरूका लट्ठाहरू मङ्गलसूचक कलशको आकृतिबाट उठेका छन् । त्यसमाथि सिंह विशेष प्राणीको मुखबाट निस्किरहेका लहराहरूको कलात्मक बुट्टाहरूमा तोरणको आकृति कुँदिएको छ । (यस तोरणको विषयमा माथि यथाप्रसङ्ग सविस्तार चर्चा भइसकेको छ ।) यसमाथि क्रमशः कुंभदेखि लिएर उष्णीषसम्मको शोभा रहेको छ । यसप्रकार यस चैत्यको निर्माण भएको छ । यस्ता प्रकारका एक शिलामय चैत्यहरू काठमाडौंको पुरानो नगर वस्तीहरूको धार्मिक स्थलहरूमा अद्यावधि यत्रतत्र पडिरहेका छन्, जुन चैत्यहरूको निर्माणकला प्रायः एकनासको बनेको छ । चैत्यहरूको वास्तुकलामा व्यावहारिक वास्तुज्ञानको उपादेयताबाट दूर रहे तापनि सुन्दरताले विशेष स्थान पाएको छ । वास्तवमा चैत्यको अन्तर्गत वास्तुकला अति प्राचीनकालदेखि उत्पत्ति भइसके तापनि बौद्धकालमा जुन उपादेयता चैत्यहरूको वास्तुमा रहेको छ त्यो सारै मार्मिक र घतलाग्दो बनेको छ । यस विषयमा माथि राम्ररी चर्चा भइसकेको छ । यसप्रकार नेपाली वास्तुकलाको क्षेत्रमा लिच्छविकालिक चैत्यको वास्तविक रूप दृष्टिगोचर हुनआउँछ ।

लिच्छविकाललाई हाम्रा इतिहासकारहरूले नेपालीहरूको विकसित मस्तिष्कको उन्नत समय मानेका छन् । यस बेलाको कलाकौशल, नियमकानूनको आधारमा लिच्छविकालका उपत्यकावासीहरू सुसंगत र सभ्य रहेका

भूपतिन्द्र मल्लको प्रतिमा

कुरा स्वतः सिद्ध छ। हाम्रो वास्तुकलाको दृष्टिले माथि उल्लेख भए अनुसार केवल माटोमा विलीन हुन नसक्ने ईट, ढुङ्गा आदिका भग्नावशेषहरू बाहेक अरू सद्देरूपमा लिच्छविकालिक घरमन्दिरहरू देखापरेका छैनन्। ठाउँ-ठाउँमा लिच्छविकालिक प्रामाणिक भव्य मूर्तिहरू अद्यापि पडिरहेका छन्। तर ती भव्य मूर्तिहरूको वास्तविक प्राचीन मन्दिरहरू देखिंदैनन्। इतिहासको पानापानामा लिच्छविकालिक घर प्रासादहरूको उल्लेख छ तर ती घर प्रासादहरूको ठाउँसम्मको पनि अत्तोपत्तो छैन। यस्तो अवस्थामा लिच्छविकालिक वास्तुकलाको ज्ञान हासिल गर्नु अत्यन्त कठिन छ।

काठमाडौं उपत्यका पानी प्रधान देश हो। कुनै बखत काठमाडौं उपत्यका नै एक विशाल तालको रूपमा थियो भन्ने हाम्रो वंशावलीहरूको कथन उपत्यकाको भौगोलिक स्थितिले पनि विश्वास गर्न सकिने अवस्थामा छ। यसकारण यस ठाउँलाई वासुकी क्षेत्र भनी प्रसिद्ध भएको कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ। यस्तो पानी प्रधान देशमा समय समयमा भूकम्पहरू हुनु स्वाभाविक कुरा छ। हाम्रो इतिहासमा पनि ठाउँ-ठाउँमा बखतबखत ठूला ठूला भूकम्पहरू भएका कुरा उल्लेख भएको छ। यसकारण यस्तो भूकम्पहरू भई रहने काठमाडौं उपत्यकामा घर मन्दिरहरू तहसनहस हुनु स्वभावसिद्ध कुरा छ। वास्तवमा जननीको प्रवल धर्मभावनाको फलस्वरूप बूढानीलकण्ठको जलशयननारायण, चाँगुको मन्दिरभन्दा बाहिरको गरूडनारायण, मखनको नारायण, धरहरामुनिको आर्यावलोकितेश्वर, पशुपति मन्दिरभित्रको छत्रचण्डेश्वर, पशुपति,वागमतीपारिको लवकुशसहितको रामचन्द्रको भव्य मूर्ति, हाँडीगाउँको सत्यनारायणको मन्दिर अगाडि स्तम्भोपरिको गरूड, पाटनको बुद्धप्रतिमा, धुम्बाराहीको वराहावतार विष्णु आदि अनेक लिच्छविकालमा बनेका मूर्तिहरू टुटेफुटेको अवस्थामा भए पनि अद्यापि जोगिएर रहेका छन्। तर यी ईश्वरहरू रहेका मन्दिरहरू देखिंदैनन्। यसबाट यो कुरा स्पष्ट छ कि ती मन्दिरहरू अवश्यमेव भूकम्पको भारमा नष्ट भ्रष्ट भएको हुनसक्दछ। अन्यथा सबैका सबै प्राचीन घर मन्दिरहरू कहाँ बिलाए? यो कुरा विचारणीय छ। वास्तवमा उपरोक्त प्राचीन मूर्तिहरू रहेका ठाउँमा देखिने खण्डहरहरूले यही कुरा हामीलाई बताउँछन्। यसकारण लिच्छविकालिक वास्तुकलाको वस्तुस्थितिबाट परिचित हुन उपरोक्त ढङ्गको पृष्ठभूमिमा विचार गर्नु आवश्यक छ।

प्राचीन मल्लकालिक वास्तुकला

हाम्रो इतिहासको क्रममा लिच्छविहरूको राज्य विक्रम संवत्‌को शुरू शुरू-देखि करीव नौ सय वर्षसम्म रहेर अन्त भएको कुरा हाम्रा इतिहासकारहरूले अड्कल गरेका छन् । यसपछि प्राचीन मल्लकाल शुरू हुन्छ । यस समयको इतिहास लिच्छविकालिक इतिहासभन्दा झन् धमिलो रहेको छ । वास्तवमा यसबेला मौलिक रूपमा लेखिएका र सारिएका अपार ग्रन्थहरूको भण्डारले हाम्रो साहित्य भरिपूर्ण रहेको छ । यसबाट प्राचीन मल्लकालिक उपत्यका-वासीहरूको बौद्धिक स्तर धेरै माथि पुगेको कुरा स्पष्ट छ । तर यस्तो समयको प्रामाणिक इतिहास झन् अस्पष्ट रहेकोले वास्तुकलाको दृष्टिले पनि हाम्रो ज्ञान धूमिल हुनु स्वभावसिद्ध छ ।

प्राचीन मल्लकालमा विशेषगरेर चलेको एक नयाँ संवत् देखिएको छ । यसलाई नेपाल संवत् भन्ने चलन छ । यो संवत् कसले चलाएका थिए यस विषयमा इतिहासकारहरूले प्रामाणिक खोजी गर्न सकेका छैनन् । तर प्राचीन मल्लकालका प्राय: सबै कृतिहरू यसै संवत्‌को तिथि मितिमा उल्लेख भएका छन् । लिच्छविकालका मानिसहरूले बसोवास गरेका नगर बस्तीहरूको पहिचान गर्न जसरी त्यसवेलाका अभिलेखहरू र खण्डहरहरू विचारणीय छन् त्यस्तै प्राचीन मल्लकालिक नेपालीहरूले जङ्गलहरू फाँड्दै बसोवास गरेका नयाँनयाँ बस्तीहरूको ज्ञानका लागि तिनीहरूले छोडेर गएका प्राचीन वस्तुहरूको एकएक गरी अध्ययन गर्नु अत्यावश्यक छ । यस वेला बनेका नयाँ नयाँ वस्तीका र पुराना वस्तीका प्राय: सबै घर मन्दिरहरू पनि नष्ट भ्रष्ट भइसकेका छन् । यसकारण प्राचीन मल्लकालिक नेपाली वास्तुकलाको सिलसिलेवार अध्ययन क्रममा पनि त्यही लिच्छविकालिक ढङ्गको मार्ग अपनाउनु आवश्यक छ ।

प्राचीन मल्लकालिक राजाहरूको क्रममा गुणकामदेवको विशेष ख्याति छ । यद्यपि यसको कुनै आधिकारिक कृतिहरू उपलब्ध छैनन्, तथापि गुणकामदेवको समयमा स्थापना भएको शिव-पार्वतीको मन्दिर वास्तुकलाको दृष्टिले विचारणीय छ । यो मन्दिर पाटनको कुम्भेश्वर जाने बाटोको छेउमा रहेको छ । दुई तल्ले सानो मन्दिर कलाको दृष्टिले त्यत्तिको भव्य देखिंदैन । तथा त्यस मन्दिरमा करीव हजार वर्षको प्राचीनता पनि देखिंदैन । तर मन्दिर-भित्रको शिव-पार्वतीको मूर्ति १०४३ वि. सं. तिर स्थापना भएकोले वर्तमान मन्दिर पनि त्यत्ति नै पुरानो हुनुपर्ने कुरा झल्कन्छ । यो मन्दिर तलेजुको ढाँचाको नेपाली कलाकारहरूको मौलिक शैलीमा नै निर्माण भएको छ । वास्तवमा यो मन्दिर कत्तिको प्राचीन छ, यस मन्दिरको जीर्णोद्धार भइसकेको छ वा छैन इत्यादि कुरा नेपाली वास्तुकलाका पारखीहरूलाई अध्ययन-को विषय छ । किनभने प्राचीन मल्लकालिक मन्दिरहरूको क्रममा यही शिव-पार्वतीको मन्दिर सर्वप्रथम देखा पर्दछ ।

यसपछि रुद्रदेव र भोजदेवको समयमा स्थापना भएको एक शिव-पार्वतीको मूर्ति देखापरेको छ । वास्तवमा यस मूर्तिको पनि मन्दिर हुनुपर्दछ । तर आजकाल त्यस शिव-परिवारको मन्दिर देखिंदैन ।

प्राचीन मल्ल राजाहरूको वंशक्रम यथार्थ रूपमा जानिएको छैन । तथा यसवेलाका ऐतिहासिक सामानहरू पनि विरलै उपलब्ध भएका छन् । करीव चारसय वर्षसम्म रहेको यस प्राचीन मल्लकालको अवधिमा कहाँकहाँ कस्ताकस्ता घर मन्दिरहरू बने, त्यसको सङ्केत गर्ने कतिपय स्थानहरू देखिए तापनि प्रमाणको अभाव र भग्नावशेषको करुण स्थितिले तिनीहरूको आधारमा नेपाली वास्तुकलाको विवेचना गर्न कठिन छ । तर प्राचीन मल्ल-कालिक अवस्थामा प्रसिद्धि पाएका र अद्यापि उपस्थित रहेका कतिपय घर मन्दिरहरूमध्ये भक्तपुरको तिपुर दरवार, रूद्रमल्लको युथनीम दरवार र काठमाडौंको काष्ठमण्डप या मरूसत्तल विचारणीय छन् । उहिलेको परिस्थितिमा भक्तपुरको राजधानी "तिपुर"भन्ने नाउँले प्रसिद्ध थियो । वास्तवमा उहिलेको परिस्थिति अनुसार राजा बस्ने राजदरवारको इलाका नै राजधानी हुन्थ्यो । प्राचीन मल्लकालका अन्तिम राजाहरू भक्तपुरमा नै बस्दथे । यसकारण वर्तमान भक्तपुरको प्राचीन राजदरवार रहेको ठाउँमा नै प्राचीन

मल्ल राजाहरू वस्दथ भन्ने कुरामा शङ्का छैन। यद्यपि वर्तमान अवस्थाको भक्तपुर राजदरवार जितामित्रको "थंथु दरवार" र भूपतीन्द्रमल्लको पचपन्न झ्याल भएको नयाँ परम्पराको संयुक्त रूपमा खडा भएको छ। यस विषयमा पछि मल्लकालिक राजाहरूको क्रममा व्याख्या गरिनेछ। प्राचीन मल्ल राजाहरूको क्रममा अरिमल्ललाई एक प्रकारको अन्तिम राजा भने पनि हुन्छ। वास्तवमा नयाँ कुलका राजा स्थितिमल्लले यिनलाई नै दबाएर आफू निरंकुश हर्ताकर्ता बनेका थिए। अरिमल्ल भक्तपुरको तिपुर दरवारमा नै वस्दथे। यिनी मर्दाखेरि तिपुर दरवारमा नै भएको कुरा पूर्णिमा पत्रिकामा हालै प्रकाशित भएको छ। यसबाट तिपुरमा प्राचीन मल्ल राजाहरूको दरवार रहेको कुरामा शङ्का उठ्दैन।

वास्तवमा अरिमल्ल गद्दीनसीन राजा भए तापनि यिनको समयमा मुख्य हर्ताकर्ता रुद्रमल्ल थिए। रुद्रमल्लको आफ्नै दरवार थियो। हाम्रो इतिहासमा रुद्रमल्लको दरवार "यिथतिमं दरवार" भन्ने नाउँले प्रसिद्ध रहेको छ। तर यो दरवार भक्तपुरमा कहाँ बनेको थियो यसको केही यथार्थ ज्ञान भएको छैन। तथापि हाम्रो वास्तुकलाको प्रकरणमा यसलाई उपेक्षा गर्न सकिंदैन।

प्राचीन मल्लकालिक यी घर मन्दिरहरूको प्रकरणमा सबभन्दा महत्वपूर्ण वास्तुकलाको नमूना स्वरूप रहेको काठमाडौं मरूसत्तल विशेष अध्ययन गर्न योग्य छ। वास्तवमा यही एक यस्तो भव्य मन्दिर बाँकी रहेको छ, जसमा प्राचीन मल्लकालिंक वास्तुकलाको यथार्थ रूप अद्यापि टुटेफुटेको अवस्थामा भए तापनि खडा रहेको छ। यो मरूसत्तल काष्ठमण्डप भन्ने नाउँले प्रख्यात छ। वास्तवमा यही काष्ठमण्डपबाट काठमाडौं भन्ने हाम्रो उपत्यकाको नाउँ रहेको हो भनी इतिहासकारहरू लेख्दछन्। तर आजसम्मको अनुसन्धानबाट यो काष्ठमण्डप कसको पालामा कसले बनाउन लगाएको थियो, यस विषयमा सत्य कुरा जनसमक्ष आउन सकेको छैन। यस मरूसत्तलमा रहेका ताम्रपत्रहरूको आधारमा नै यो काष्ठमण्डप प्राचीन मल्लकालिक कृति हो भन्ने कुरा ज्ञात भएको छ। ती उपलब्ध ताम्रपत्रहरूमा ४५४ ने. सं. सम्मको पुरानो ताम्रपत्र उपलब्ध भएको छ।

यो मरूसत्तलको वाहिरी रूप तलेजु ढङ्गको वास्तुकलामा नै आधारित

भएको छ। यसको झिङ्गटीको छाना नेपालीहरूको मौलिक ढङ्गको नै रहेको छ। तीन तल्ले यो काष्टमण्डप वास्तवमा मन्दिर ढङ्गको वास्तुकलामा बाहिरी आकार प्रकारको रहे तापनि त्यसको भित्री निर्माण शैली भिन्नै ढङ्गको रहेको छ। यो गोरक्षनाथको मन्दिरको रूपमा रहे तापनि वास्तविक मन्दिर होइन। यो वस्तुत: मण्डप हो। मन्दिर र मण्डपमा केही फरक छन् यद्यपि दुवैमा देवमूर्ति रहको हुन्छ। मन्दिरमा चारैतिर गाह्रो लागेको हुन्छ। किलासहरू खुल्ला रहँदैनन्। तर मण्डपमा चारैतिर गाह्रो लागेको हुँदैन, चारैतिरबाट यो खुल्ला रहको हुन्छ। मन्दिर र मण्डपको वास्तुकलामा देखिने यही एक विशेषता हो र यही कुरा मरूसत्तलले बताउँछ। मरूसत्तलको वर्तमान अवस्था ज्यादै सङ्कट स्थितिमा रहेको थियो। तर जीर्णोद्धार भएर स्थिति अर्कै भएको छ। झट्ट हेर्दा यो कुन रूपको घर हो या मन्दिर या मण्डप छुट्ट्याउन मुश्किल छ। यसको तीन तल्लामध्ये आधारभूमिमा रहेको मुख्य तल्ला चारैतिरबाट खुल्ला छ। यस तल्लामा कुनै ईंट या पत्थरको गाह्रो लागेको छैन। तीन नाल छुट्ट्याएर अत्यन्त बलिया बलिया चारपाटे सत्तरीहरू ठडचाइएका छन्। यही काष्ठमय स्तम्भको आधारमा यो काष्ठमण्डप खडा भएको छ। तर वर्तमान अवस्थामा यस खुल्ला हुनुपर्ने तल्लामा अनेक बेढङ्गले ईंटको गाह्रो लागेको छ। त्यसैमा मानिसहरूले घरजम गरी बसेका छन्। बाहिरको नाल मुख्य वजारमा परेको हुनाले काष्ठमण्डपको ऐतिहासिक शोभालाई धूमिल वनाउने ढङ्गमा पसलहरू खोलेका छन्। वास्तवमा काष्ठमण्डपको वास्तविक मण्डपको रूपबाट परिचित हुन यी बेढङ्गसंग रहेका झिटीमिटीहरूलाई हटाउनु अत्यावश्यक छ। अन्यथा काष्ठमण्डपको वर्तमान रूपले त्यो प्राचीन मल्लकालिक शिल्पीहरूको हस्तकौशल व्यक्त हुनसक्दैन।

अनिपछि दोस्रो तल्ला शुरू हुन्छ। यो दोस्रो तल्ला पहिला तल्लाको तीन नालमध्ये दुई नालबाट मात्र उठेको छ। यहाँ टम्म मिल्ने ढङ्गमा दलिनहरू ओछ्याइएका छन्। यस तल्लामा उक्लन मण्डपको पश्चिमपट्टि उत्तराभिमुख रहेको अग्लो भऱ्याङ्ग छ। दोस्रो तल्ला माथि पनि वैठक झैं चारैतिरबाट खुल्ला रहेको छ। यहाँ सयौं मानिसहरू आई वस्न सक्दछन्। यस तल्लाको वरिपरि चारैतिर बार्दलीहरू लागेका

मल्ल राजाहरू वस्दथ भन्ने कुरामा शङ्का छैन । यद्यपि वर्तमान अवस्थाको भक्तपुर राजदरवार जितामित्रको "थंथु दरवार" र भूपतीन्द्रमल्लको पचपन्न झ्याल भएको नयाँ परम्पराको संयुक्त रूपमा खडा भएको छ । यस विषयमा पछि मल्लकालिक राजाहरूको क्रममा व्याख्या गरिनेछ । प्राचीन मल्ल राजाहरूको क्रममा अरिमल्ललाई एक प्रकारको अन्तिम राजा भने पनि हुन्छ । वास्तवमा नयाँ कुलका राजा स्थितिमल्लले यिनलाई नै दबाएर आफू निरंकुश हर्ताकर्ता बनेका थिए । अरिमल्ल भक्तपुरको तिपुर दरवारमा नै वस्दथे । यिनी मर्दाखेरि तिपुर दरवारमा नै भएको कुरा पूर्णिमा पत्रिकामा हालै प्रकाशित भएको छ । यसबाट तिपुरमा प्राचीन मल्ल राजाहरूको दरवार रहेको कुरामा शङ्का उठ्दैन ।

वास्तवमा अरिमल्ल गद्दीनसीन राजा भए तापनि यिनको समयमा मुख्य हर्ताकर्ता रुद्रमल्ल थिए । रुद्रमल्लको आफ्नै दरवार थियो । हाम्रो इतिहासमा रुद्रमल्लको दरवार "यिथतिमं दरवार" भन्ने नाउँले प्रसिद्ध रहेको छ । तर यो दरवार भक्तपुरमा कहाँ बनेको थियो यसको केही यथार्थ ज्ञान भएको छैन । तथापि हाम्रो वास्तुकलाको प्रकरणमा यसलाई उपेक्षा गर्न सकिंदैन ।

प्राचीन मल्लकालिक यी घर मन्दिरहरूको प्रकरणमा सवभन्दा महत्त्वपूर्ण वास्तुकलाको नमूना स्वरूप रहेको काठमाडौं मरूसत्तल विशेष अध्ययन गर्न योग्य छ । वास्तवमा यही एक यस्तो भव्य मन्दिर बाँकी रहेको छ, जसमा प्राचीन मल्लकालिक वास्तुकलाको यथार्थ रूप अद्यापि टुटेफुटेको अवस्थामा भए तापनि खडा रहेको छ । यो मरूसत्तल काष्ठमण्डप भन्ने नाउँले प्रख्यात छ । वास्तवमा यही काष्ठमण्डपवाट काठमाडौं भन्ने हाम्रो उपत्यकाको नाउँ रहेको हो भनी इतिहासकारहरू लेख्दछन् । तर आजसम्मको अनुसन्धानबाट यो काष्ठमण्डप कसको पालामा कसले वनाउन लगाएको थियो, यस विषयमा सत्य कुरा जनसमक्ष आउन सकेको छैन । यस मरूसत्तलमा रहेका ताम्रपत्रहरूको आधारमा नै यो काष्ठमण्डप प्राचीन मल्लकालिक कृति हो भन्ने कुरा ज्ञात भएको छ । ती उपलब्ध ताम्रपत्रहरूमा ४५४ ने. सं. सम्मको पुरानो ताम्रपत्र उपलब्ध भएको छ ।

यो मरूसत्तलको वाहिरी रूप तलेजु ढङ्गको वास्तुकलामा नै आधारित

भएको छ । यसको झिङ्गटीको छाना नेपालीहरूको मौलिक ढङ्गको नै रहेको छ । तीन तल्ले यो काष्टमण्डप वास्तवमा मन्दिर ढङ्गको वास्तुकलामा बाहिरी आकार प्रकारको रहे तापनि त्यसको भित्री निर्माण शैली भिन्नै ढङ्गको रहेको छ । यो गोरक्षनाथको मन्दिरको रूपमा रहे तापनि वास्तविक मन्दिर होइन । यो वस्तुतः मण्डप हो । मन्दिर र मण्डपमा केही फरक छन् यद्यपि दुवैमा देवमूर्ति रहको हुन्छ । मन्दिरमा चारैतिर गाह्रो लागेको हुन्छ । किलासहरू खुल्ला रहँदैनन् । तर मण्डपमा चारैतिर गाह्रो लागेको हुँदैन, चारैतिरबाट यो खुल्ला रहको हुन्छ । मन्दिर र मण्डपको वास्तुकलामा देखिने यही एक विशेषता हो र यही कुरा मरूसत्तलले बताउँछ । मरूसत्तलको वर्तमान अवस्था ज्यादै सङ्कट स्थितिमा रहेको थियो । तर जीर्णोद्धार भएर स्थिति अर्कै भएको छ । झट्ट हेर्दा यो कुन रूपको घर हो या मन्दिर या मण्डप छुट्टयाउन मुश्किल छ । यसको तीन तल्लामध्ये आधारभूमिमा रहेको मुख्य तल्ला चारैतिरबाट खुल्ला छ । यस तल्लामा कुनै ईंट या पत्थरको गाह्रो लागेको छैन । तीन नाल छुट्टयाएर अत्यन्त बलिया बलिया चारपाटे सत्तरीहरू ठड्याइएका छन् । यही काष्ठमय स्तम्भको आधारमा यो काष्ठमण्डप खडा भएको छ । तर वर्तमान अवस्थामा यस खुल्ला हुनुपर्ने तल्लामा अनेक बेढङ्गले ईंटको गाह्रो लागेको छ । त्यसैमा मानिसहरूले घरजम गरी बसेका छन् । बाहिरको नाल मुख्य बजारमा परेको हुनाले काष्ठमण्डपको ऐतिहासिक शोभालाई धूमिल बनाउने ढङ्गमा पसलहरू खोलेका छन् । वास्तवमा काष्ठमण्डपको वास्तविक मण्डपको रूपबाट परिचित हुन यी बेढङ्गसंग रहेका झिटीमिटीहरूलाई हटाउनु अत्यावश्यक छ । अन्यथा काष्ठमण्डपको वर्तमान रूपले त्यो प्राचीन मल्लकालिक शिल्पीहरूको हस्तकौशल व्यक्त हुनसक्दैन ।

अनिपछि दोस्रो तल्ला शुरू हुन्छ । यो दोस्रो तल्ला पहिला तल्लाको तीन नालमध्ये दुई नालबाट मात्र उठेको छ । यहाँ टम्म मिल्ने ढङ्गमा दलिनहरू ओछ्याइएका छन् । यस तल्लामा उक्लन मण्डपको पश्चिमपट्टि उत्तराभिमुख रहेको अग्लो भऱ्याङ्ग छ । दोस्रो तल्ला माथि पनि बैठक झैं चारैतिरबाट खुल्ला रहेको छ । यहाँ सयौं मानिसहरू आई बस्न सक्दछन् । यस तल्लाको वरिपरि चारैतिर बार्दलीहरू लागेका

छन् । अनि पछि एक नालबाट तेस्रो तल्ला उठेको छ । यहाँ पनि दोस्रो तलामा झैं चारैतिरबाट खुल्ला रही बार्दलीहरू लागेका छन् । मण्डपको मुख्य बीचमा त्यही परम्परागत आकारप्रकारको गजूर लागेको छ । यसप्रकार काष्ठमण्डपको भव्य रूप तयार भएको छ । वास्तवमा यस मण्डपको मौलिकता नेपाली कलाकारहरूको वास्तुकलाको त्यस खूबीमा सन्निहित भएको छ, जसबाट केवल काठका थामैथामको अन्योन्याश्रयले त्यत्रो विशाल घर तयार भएको छ । यो कुनै साधारण कुरा होइन । यस मण्डपको रचनाका लागि वास्तुकलाको सिद्धान्तमा आधारित भएको जुन हिसाबको आवश्यकता रहन्छ त्यो कुरा एकपल्ट यस मण्डपमा उभिएर सोचेको खण्डमा स्पष्ट हुनेछ । यो मण्डप कत्तिको मजबूत र पूर्ण प्राविधिक ज्ञानले युक्त भएको छ भन्ने कुरा अद्यापि कत्राकत्रा भूकम्पहरूले ढाल्न नसकेको स्थितिले प्रमाणित गर्दछ । तर प्राचीन मल्लकालिक कलाकार-हरूको प्रमाणिक तथा खडा रहेको एकै निशानी यो काष्ठमण्डप पूर्व र दक्षिण मोहडाबाट हेर्दा सद्देरूपको देखिए तापनि उत्तर र पश्चिम तिरबाट पहिलो तल्ला भत्कँदै आइरहेको छ । नेपाली वास्तुकलाको विषयमा अध्ययन गर्ने सहृदय व्यक्तिहरूको लागि यो ज्यादै शोचनीय कुरा छ । यदि दैवगतिले या हाम्रो उपेक्षाले यो एक मन्दिर पनि भत्केर गयो भने प्राचीन मल्लकालिन वास्तुकलाको प्रकरणमा पनि अध्ययनको लागि केवल भग्नावशेष मात्रै बाँकी रहनेछ ।

उपयोगी कलाको दृष्टिले यो सत्तल कत्तिको उच्च कक्षाको छ यो कुरा संक्षिप्तमा भए पनि माथि चर्चा भइसकेको छ । तर मनमोहक सुन्दरकला-को दृष्टिले पनि यो मन्दिर हीन छैन । ठाउँ ठाउँका काष्ठ पृष्ठहरूमा, झ्याल-हरूमा र बार्दलीहरूमा देखाइएको कालिगढी पनि त्यत्तिकै मनमोहक र उच्च कक्षाको रहेको छ । यसका अधिकांश बाहिरी कलात्मक भागहरू यद्यपि हराइसकेका छन् तथापि केही केही सुन्दर बुट्टाहरू र मूर्तिहरू कुँदेका भागहरू देखिएका छन् र बाँकीको जीर्णोद्धार २०१७ सालपछि भएको छ । तर मध्य मल्लकालका मन्दिरहरूमा जस्तै अति जटिल ढङ्गमा भव्य कलात्मकता चाहिं देखिंदैन ।

यसप्रकार मरूसत्तल या काष्ठमण्डपको निर्माणमा प्राचीन मल्लकालिक

वास्तुकलाले स्थान पाएको छ । यस मण्डपको दर्शनले सजिलैसंग हामी प्राचीन मल्लकालिक घर मन्दिरहरूको विषयमा अध्ययन गर्न सक्दछौं ।

चैत्यको दृष्टिले प्राचीन मल्लकालिक वास्तुकलाको पनि भिन्नै रूप छ । प्राचीन मल्लकालमा निर्माण भएका चैत्यहरू लिच्छविकालका चैत्यहरू जस्ता छैनन् । प्राय: यस बेलाका चैत्यहरू मूर्तिरहित छन् । चैत्यको चारैतिर तोरणको अन्तरालमा द्वार बनेका छन् । तर ती तोरणद्वारको अन्तरालमा बुद्धका मूर्तिहरू अङ्कित छैनन् । यसबाट शून्यवादी वज्रयानीहरूको प्रभाव ती चैत्यहरूमा परेको स्थिति व्यक्त हुन्छ । वास्तवमा हाम्रो देशमा यो समय शून्यवादी बौद्धहरूको ठूलो प्रभाव रहेको कुरा त्यस बेला लेखिएका यस विषयका अनगिन्ती ग्रन्थहरूले बताउँदछ र त्यस बेला बनेका विहारहरू र विहारहरू स्थित आगमगृहहरूले सङ्केत गर्दछन् । आज कान्तिपुरका अधिकांश विहारहरू जीर्णोद्धार भइसकेको अवस्थामा छन् । यसकारण यी विहारहरूको घरहरूमा देखिने वास्तुकलाको विषयमा ऐतिहासिक तथ्यहरूको विवेचना गर्न अति कठिन छ । तर जहाँसम्म शून्यवादी बौद्ध दर्शनको प्रभाव हाम्रो देशमा परेको स्थितिको सवाल छ, कान्तिपुरका र पाटनका प्राय: सब विहारहरू र आगमगृहहरू प्राचीन मल्लकालकै कृति हुन् यसमा शङ्का छैन । यस्तो स्थितिमा मूर्तिरहित चैत्यहरूको निर्माण हुनु कुनै आश्चर्यको कुरा छैन । प्राचीन मल्लकालिक मूर्तिरहित चैत्यहरूमा प्रामाणिक दृष्टिकोणले पाटनको गुईत विहारको चैत्य विशेष दर्शनीय छ । प्राचीन मल्लकालिक वास्तुकलाको प्रकरणमा यिनै कुराहरू हाम्रो समक्ष आउँछन् । यदि गहिरिएर त्यस बेलाका घर मन्दिरहरूको विषयमा अध्ययन गर्ने हो भने तीनै शहरका विहारहरू, नन्दपालले बनाएको तेह्रौं शताब्दीतिरको गौरीको मूर्तिको विशिष्ट शैलिमा बनेका सरस्वती र दुर्गाका मूर्तिहरू आदि तात्कालिक कलाकृतिहरू रहेका स्थानको वरिपरि छरिएका खण्डहरहरूको विशेष अध्ययन गर्न आवश्यक छ। यिनै स्थानका खण्डहरहरूको अध्ययनले नै प्राचीन मल्लकालको वास्तुकला यस्तो रहेछ भन्ने कुरा थाहा हुनेछ । अन्यथा हाम्रो समक्ष अध्ययनको कुनै महत्त्वपूर्ण साधन छैन । यहाँ एक कुरा विचारणीय छ कि माथि उल्लेख भए अनुसार प्राचीन मल्लकालमा लेखिएका केही ज्योतिषशास्त्रहरू हाम्रो वीर पुस्तकालयमा सुरक्षित छन् । यी प्राचीन ज्योतिषशास्त्रहरूमा वास्तुविधानको

दृष्टिले वास्तुकलाका केही मार्मिक कुराहरू पनि समावेश भएका छन् । अतः प्राचीन मल्लकालको वास्तुकलाको अध्ययनक्रममा यी ग्रन्थहरू पनि विशेष सहायक हुनेछन् ।

हाम्रो देशमा सभ्यताको उदयको साथसाथै धेरै घर मन्दिरहरू बने । मानव प्रतिभाको गतिसूचक कलात्मक सजावटले ती घर मन्दिरहरू सजिए । तर प्राचीन मल्लको समयसम्ममा माथि उल्लेख भएका एक दुइवटा फाटफुट घर मन्दिरहरूको मोटामोटी रूपरेखा बाहेक भव्य घर मन्दिरहरूको नाम-निसानासम्म मेटिइसकेका छन् । उपत्यकाको यत्रतत्र केवल भग्नावशेषहरूकै रास छरिएका छन् । यस स्थितिले कुनै पनि कलापारखीको हृदयलाई दुःखित बनाउनु स्वाभाविक छ । यसबाट लिच्छविकाल र प्राचीन मल्लकालका प्रायः सबै घरमन्दिरहरू ध्वस्त हुनुमा कुन दैवगतिले या मानवको ध्वंसात्मक मनोवृत्तिले साथ दिएको छ भन्ने तर्कना मनमनै उठ्नु स्वाभाविक छ । लिच्छविकालको वास्तुकलाको प्रकरणमा यस विषय माथि विचार गर्दा केवल भूकम्प जस्ता दैवगतिलाई नै मुख्यतया हाम्रो भौगोलिक स्थितिको दृष्टिले दोष दिएको थियौं तर प्राचीन मल्लकालको इतिहासलाई लिएर सोच्दा हाम्रा भव्य कलात्मक घर मन्दिरहरूलाई ध्वस्त गर्ने तत्त्वहरूमा भूकम्पको अतिरिक्त अरू कुराहरू पनि प्रधानतत्त्वको रूपमा देखा परेका छन् । जस्तै विदेशीहरूको आक्रमण । प्राचीन मल्लकालमा धेरैपटक विदेशीहरूले ध्वंसात्मक ढङ्गको आक्रमण गरेको कुरा हाम्रा इतिहासकारहरूले पत्ता लगाएका छन् । ती आक्रमणहरूमा डोय कहलिएका तिरहुतेहरू, कर्णाली प्रदेशका खसहरू र मुसलमानहरू रहेका छन् । प्राचीन मल्लकालको शासन व्यवस्था कमजोर भएकोले नै त्यसरी विदेशीहरूले वारम्बार आक्रमण गर्ने अवसर पाएका हुन् भन्ने कुरा इतिहास-कारहरूले लेखेका छन् । वास्तवमा यो कुरा सत्य छ । राष्ट्रको शासन-व्यवस्था मजबूत रहेसम्म विदेशी तत्त्वहरूले हेप्ने अवसर पाउन सक्दैनन् । हाम्रो देशमा यसरी खुलेआम दक्षिण र पश्चिमबाट बारम्बार आक्रमण हुँदा सैन्य सैन्यको बीचमा मात्र काटमार हुने कुरा थिएन किन्तु शहरका शहर र गाउँका गाउँ नै जलेर भस्म हुन्थे । काठमाडौं उपत्यकाका वस्तीहरूमा यस प्रकार उसबेला विदेशीहरूको आक्रमण हुँदा बारम्बार घर-

मन्दिरहरू जलेर ध्वस्त भएको कुरा हाम्रो इतिहासमा ज्यादै मार्मिक ढङ्गमा उल्लेख भएको छ । प्राचीन मल्लकालमा सवभन्दा अन्तिम आक्रमण मुसलमानहरूले गरेका थिए । यस आक्रमणमा प्रायः विशेष गरेर मुसलमानहरू विधर्मी भएको हुनाले देवदेवीहरूको मूर्तिहरू र मन्दिरहरू नष्ट भ्रष्ट भएका थिए । यही कारण आज स्थितिमल्ल भन्दा माथिको समयमा बनेका प्रायः सबै मन्दिरका मूर्तिहरू नष्ट भएको स्थिति हाम्रो समक्ष छ । वास्तवमा प्राचीन मल्लकालीक र त्यहाँभन्दा माथि समयका कलाकृतिहरूको पहिचान यिनै तत्वहरूले दिइरहेका छन् । यस्तो अवस्थामा हाम्रा प्राचीन घर मन्दिरहरू भग्नावशेषमा परिणत हुनु स्वाभाविक कुरा छ । यसप्रकार एक त समय समयमा भएको भूकम्प र अर्को विदेशी आक्रमणहरूको फलस्वरूप हाम्रा प्राचीन वास्तुकलाका नमूनाहरू ध्वस्त भए ।

मध्यमल्लकालिक वास्तुकला

नयाँ वंशका मल्ल राजा स्थितिमल्लको समयदेखि मध्यमल्लकाल शुरू हुन्छ । मध्य मल्लकालमा बनेका अनेक शैली र अनेक कलात्मक ढङ्गका घर मन्दिरहरू काठमाडौं उपत्यकामा यत्रतत्र देखिएका छन् । वि. सं. १८९० र १९९० का ठूला ठूला भूकम्पहरूले कैयौं घर मन्दिरहरू ध्वस्त भइसके तापनि अद्यापि अनगिन्ती घर मन्दिरहरू खडा नै छन् । वास्तवमा यिनै घर मन्दिर-हरूको आधारमा मध्यमल्लकालिक नेपाली वास्तुकलाको विषयमा चर्चा हुन्छ ।

यक्षमल्ल स्थितिमल्लका नाति हुन् । यिनका धेरै छोराहरू थिए । आखिर यिनकै छोराहरूमा उठेको कलहले काठमाडौं उपत्यका जस्तो सानो ठाउँमा पनि तीन भिन्नाभिन्नै राज्यका राजधानी बने । यी तीनै शहरहरूमा मध्यमल्लकालमा बनेका घर मन्दिरहरू अनगिन्ती छन् । वास्तुकलाको दृष्टिले भक्तपुरमा देखिएका सबै घर मन्दिरहरू मध्ये यक्षेश्वरको मन्दिर प्रामाणिक दृष्टिले विशेष विचारणीय छ । यो मन्दिर खूद यक्षमल्लले नै बनाउन लगाएका हुनाले यसको नाउँ यक्षेश्वर मन्दिर रहेको हो भन्ने इति-हासकारहरूको भनाई छ । उहिलेको अवस्थामा यसप्रकार मानव प्रतिभा देवत्वमा साकार गर्ने परिपाटी रहेको हुनाले यक्षमल्लले आफ्नै नाउँमा शिवजीको मन्दिर बनाउन लगाएका कुरा त्यत्तिको अनुपयुक्त छैन । यो मन्दिर भक्तपुर दरबार, जुन यक्षमल्लको समयमा त्रिपुर दरबारको नाउँले नै प्रसिद्ध थियो, अगाडिको प्रांगणमा रहेको छ । दुइ तल्ले यो मन्दिर पूर्णतया प्राचीन कलाकृतिले सजिएको छ । यसमा पछि समय समयमा साधारण ढङ्गले मर्मत हुने कुरा स्वाभाविक भए तापनि आमूल स्थितिमा त्यत्तिको परिवर्तन गरिएको देखिंदैन । यो मन्दिर पशुपतिनाथको मन्दिर जस्तै छ । तर छाना धातुको नबनी झिङ्गटीको रहेको छ । सुन्दर मूर्तिहरू कुंदिएका

टुँडालहरू, तोरणहरू र चारैतिरका तीनमुखे ढोकाहरू पूर्णतया तलेजु ढङ्गको नेपाली मन्दिर शैलीको वास्तुकलाको अनुकूल रहेका छन् । यस मन्दिरमा पनि पशुपतिको मन्दिरमा झैं दुई कक्षा रहेका छन् । तर पशुपतिनाथको मन्दिरमा भन्दा यस मन्दिरको पहिलो तल्ला माथि चारैतिर रहेका तीनमुखे झ्यालहरू विशेष मन्दिर शैलीको परम्परागत स्थितिमा रहेका छन् । यस मन्दिरभित्र पशुपतिनाथको जस्तै चतुर्मुखी लिङ्गाकारको मूर्ति रहेको छ । भक्तपुरका वासिन्दाहरू यस मन्दिरलाई पशुपतिकै मन्दिर भन्दछन् । भक्तपुरवासीहरूको यस धारणालाई जन्माउने तत्त्वहरूले उसबेलाको परिस्थितिलाई केही संकेत गर्दछन् । मल्ल राजाहरू प्रायः सबै शैव धर्मावलम्बी थिए । शैव धर्मावलम्बीहरूको निमित्त पशुपतिको दर्शन अभीष्ट हुनु स्वाभाविक छ । तर पशुपतिनाथको वास्तविक मन्दिर कान्तिपुरको इलाकामा परेकोले उसबेलाको राजनैतिक गडबडीमा कान्तिपुरे र भक्तपुरेहरूको बीचमा उठेको झगडाको फलस्वरूप भक्तपुरका बासिन्दाहरूलाई पशुपतिनाथको दर्शन गर्न कठिन हुनु स्वाभाविक छ । यही समस्यालाई हल गर्न आफ्नै दरबारको अगाडि खडा भएको पशुपतिनाथकै ढांचाको यक्षेश्वर मन्दिरलाई भक्तपुरेहरूले पशुपतिको मन्दिर सम्झनु कुनै अनौठो कुरा छैन । वास्तवमा भक्तपुर, ललितपुर र कान्तिपुरमा खडा भएको पृथक् राज्यको स्थितिले जुन परस्परमा प्रतिस्पर्धाको भाव जगाएको छ त्यसबाट हाम्रो तीनै शहरहरूमा खडा भएका अनेक घर मन्दिरहरूमा एक नयाँ जोश र उत्साह थपिंदैआएको कुरा हाम्रा मध्यमल्लकालका उत्कृष्ट वास्तुकलाका नमूनाहरूले बताउँछन् । त्यसको वर्णन तल क्रमैसंग गरिएको छ । कलाकृतिहरूको उन्नतिमा काठमाडौं उपत्यकामा शासनको दृष्टिले तीन टुक्रा भएको कुरा ज्यादै रोचक रहेको छ । यदि भक्तपुर, कान्तिपुर र ललितपुर टुक्रिएर तीन पृथक् राज्यको रूपमा खडा नभएको भए अवश्यमेव हाम्रा तीनै शहरका भव्य भव्य घर मन्दिरहरू एक से एक सुन्दर ढङ्गमा निर्माण हुने थिएनन्, नयाँ कलात्मक शैलीको उदय हुने थिएन ।

भक्तपुरको वास्तुकला

काठमाडौं तीन टुक्रा हुँदा भक्तपुर रायमल्लको हातमा थियो। पृथ्वी-नारायण शाहले वृहत् नेपालको एकीकरण नगरेसम्म भक्तपुरमा रायमल्लकै छोरा नातीहरूले राज्य चलाए। रायमल्ल भक्तपुरका राजा भएपछि करीब एक शताब्दीसम्म के के घटनाहरू भए, यस विषयमा इतिहासकारहरूले खोजी गर्न सकेका छैनन्। वास्तवमा यस बेला बनेका कुनै घर मन्दिरहरू पनि प्रामाणिक दृष्टिकोणले दृष्टिगोचर हुन सकेका छैनन्। यो एक आश्चर्यको कुरा छ। रायमल्लपछि आठौं पुस्ताको राजा जगत्प्रकाश मल्लको समयमा स्थापना भएको भवानी शङ्करको मन्दिर देखा परेको छ। यो मन्दिर पाँच तह अग्लो डवली माथि निर्माण भएको छ। सिंढीको दाँया बाँया ढाल तलवार लिएका योद्धाहरू र क्रमशः हात्ती, साँढे, सिंहका भव्य मूर्तिहरू रहेका छन्। यो एक भक्तपुरे मन्दिरहरूको विशेषता झैं रहेको छ। यद्यपि यो पाटनको अनुकूल हो। मन्दिरको मुख्य भाग भत्किसकेको छ। यसकारण जगत्-प्रकाश मल्लको समयमा खडा भएको यो मन्दिर कुन किसिमको नयाँ वास्तु-कलाले सजिएको थियो, यो कुरा ज्ञात भएको छैन।

जगत्प्रकाश मल्लपछि भक्तपुरको इलाकामा देखिने वास्तुकलाको दृष्टिले जितामित्रको नाउँ आउँछ। जितामित्र जगत्प्रकाश मल्लको छोरा हुन्। यिनले १७३५ वि. सं. तिर थंथुदरबार बनाएको कुरा पूर्णिमा पत्रिकामा उल्लेख भएको छ। यो थंथुदरबार भक्तपुरको प्राचीन दरबार त्रिपुर दरबार-संगै बनाइएको कुरा उल्लेख भएको छ। यो दरबार वर्तमान भक्तपुर दरबार-को पूर्वपट्टिको भागमा पर्दछ भन्ने इतिहासकारहरूको भनाई छ। तर यसको वास्तविक रूप आज हामीहरूको समक्ष छैन। अधिकांश भाग भत्केर विग्रि-सकेको छ। त्यस्तै अगाडिको पचपन्न झ्याल भएको भूपतीन्द्रको नयाँ घरले पनि थंथुदरबारको शोभा केही महत्त्वहीन भइसकेको छ। तथापि थंथुदरबार-

को वास्तुकलाबाट परिचित हुन कुमारीचोक, मूलचोक आदिको बनावट र शृङ्गार आदिको विषयमा ध्यान दिन आवश्यक छ। एक तात्कालिक अभिलेखबाट कुमारीचोकको भव्य ढङ्गले निर्माण गर्ने काममा पन्ध्र वर्ष लगाएको कुरा उल्लेख भएको छ। वास्तवमा यो सारै महत्वपूर्ण कुरा छ। हुन पनि यो कुरा असत्य जस्तो देखिंदैन किनभने कुमारीचोकका घरहरू दुई तल्लाको बिहार शैलीमा नै निर्माण भएको भए तापनि त्यहाँको दलानका भित्ताहरूमा टाँसिएका अनगिन्ती भव्य मूर्तिहरू, टुँडालका कालिगढीहरू र ठाउँ ठाउँका भित्ताहरूमा देखिएका भव्य चित्रकारी अवश्यमेव उच्च कक्षाका छन्। यस प्रकार चित्रकला, मूर्तिकला र वास्तुकलाको अनुपम संगम रहेको ठाउँको शृङ्गारका लागि वर्षौं कलाकारहरू जुटेका हुनु स्वाभाविक छ। मध्यमल्लकालमा भव्य घर मन्दिरहरू बनाउने तीनै शहरको प्रतिस्पर्धामा यद्यपि भक्तपुर पछि परेको कुरा यहाँका पछि बनेका नयाँ नयाँ घर मन्दिरहरूले बताउँछन्, तर भक्तपुरका शिल्पीहरू पनि आफ्नो देशको गौरव बढाउने काममा कुनै कुराले पनि कम नभएको कुरा यी थंथुदरबारको शोभाले बताउँछ।

भक्तपुरको वास्तुकलाको सिलसिलेवार क्रममा जितामित्रपछि उनका छोरा भूपतीन्द्र मल्लको नाउँ आउँछ। भक्तपुरमा यिनका कृतिहरू धेरै छन्। ती कृतिहरूमा आफ्नो पिताजीको थंथुदरबारसंगै जोडिएको पचपन्न झ्याल भएको भव्य दरबार, भैरवको मन्दिर र न्यात पौ विशेष दर्शनीय छन्। हर्म्यशैलीका भव्य घरहरूमा पचपन्न झ्याल भएको दरबार एक आदर्शको वास्तुकलामा आधारित भएको कुरा माथि उल्लेख भएको छ। काठमाडौं उपत्यकामा देखिएका आजसम्मका सबै किसिमका यस मौलिक शैलीका घरहरूमा यही राजदरबार विशेष दर्शनीय छ। यो घर पूर्णतया बसोबासका लागि उपयुक्त छ। यसमा जति कलात्मक सुन्दरताले साथ दिएको छ, त्यति नै व्यावहारिक उपयोगिताले पनि सहयोग दिएको छ। उहिलेको जमानामा सुरक्षाका लागि विशेष रूपमा स्वावलम्बी हुनुपर्ने कुरा अनिवार्य थियो। त्यसमा पनि राजाहरूको जिन्दगी ज्यादै खतरापूर्ण हुन्थ्यो। यसकारण विशेष सुरक्षाको दृष्टिले यस पचपन्न झ्याल भएको दरबारका दुई तल्लाका प्रायः सबै झ्यालहरू आँखीझ्यालको रूपमा रहेका छन्। त्यसमाथि तेस्रो

तल्लामा रहेका पचपन्न झ्यालहरू सबै खुल्ला छन् । यो ठाउँ सुरक्षित रहेको हुनाले यहाँका झ्याल खुला रहेका हुन् । हुन त यहाँ पनि आँखी झ्यालहरू लागेका छन् तर यी सबै खोल्न हुने ढङ्गका छन् । यस घरको वास्तुकलाको उच्चता केवल बाहिरी संस्थानको निर्माणमा छैन । किन्तु झ्यालका तथा ढोकाका यावत् तह तह पारी जोडिएका चौकोसहरूमा जुन समान अनुपातमा सुन्दर, भावात्मक र कलात्मक बुट्टाहरू र मूर्तिहरू कुंदिएका छन्, वास्तवमा यही नेपाली कलाकारहरूको मौलिक हर्म्यशैलीका घरहरूको उच्चतालाई नाप्ने मापदण्ड रहेको छ । एक नाले या दुई नाले इँटका गाह्रोहरूको आधारमा घरको तल्ला उठ्दछ, ठाउँ ठाउँमा झ्यालहरू र ढोकाहरूको लागि चौकोसहरू लगाइन्छन् । अनि पछि छाना बिछाइन्छ । यसप्रकार सामान्य घरको रूप तयार हुन्छ । तर हाम्रो आफ्नै ढङ्गको वास्तुकलाको दृष्टिमा यस घरमा कुनै महत्त्व रहँदैन । महत्व त्यसबेला हुन्छ जब एक चौकोसले नै झ्यालको, ढोकाको रूप बन्ने भए तापनि त्यसमा चार-चार या पाँच-पाँच अथवा छ-छ तह समान अनुपातका चौकोसहरू लागेका हुन्छन् । ती चौकोसहरूको मुख भागमा विशेष मौलिक ढङ्गको कलात्मक सृजना भएको हुन्छ । त्यस्तै खोल्न हुने या नहुने आँखी झ्यालहरूको बनावट पनि यसै प्रकार सुन्दर कलात्मक बुट्टाहरूमा ढालिएका हुन्छन् । यी कुराहरू हाम्रा हर्म्यशैलीका घरहरूको वास्तुकलाको दृष्टिमा विचारणीय छन् ।

यसप्रकार पचपन्न झ्याल भएको दरवारपछि भूपतीन्द्रमल्लको अर्को भव्य कृति न्यात पौ हाम्रो समक्ष आउँछ। न्यात पौ वास्तवमा भक्तपुरको मुकुट समान रहेको छ । यसको भव्य मनमोहक कलात्मक रूपले यस मन्दिर-लाई हेर्ने प्रायः सबै दर्शकहरूको हृदयलाई विह्वल बनाएको छ । अत्यन्त अग्लो आधारभूमिमा खडा भएको यो मन्दिर भक्तपुरको कलाकारहरूको अन्तिम प्रयासको रूपमा विद्यमान रहेको छ । वास्तवमा भूपतीन्द्रमल्लको शासनकालपछि भक्तपुरमा कुनै पनि भव्य ढङ्गका घर मन्दिरहरू बनेका देखिंदैनन् । यसकारण भूपतीन्द्रमल्लका समयमा बनेका केही घर मन्दिरहरू नै भक्तपुरको वास्तुकलाको प्रकरणमा अन्तिम अध्ययनका विषय बनेका छन् ।

काठमाडौंमा देखिएका धेरै तल्ला भएका मन्दिरहरूमा न्यातपौ नै विशेष दर्शनीय रहेको छ । यस मन्दिरको पाँच तहको छाना जुन अनुपातमा

क्रमशः माथि माथि, सानो हुँदै गएको छ त्यसको वास्तुकला अन्तर्गतको हिसाव ज्यादै उचित ढङ्गमा प्रयोग भएको छ। त्यही उचित हिसाबको कारण यो मन्दिर पूर्णतया वैज्ञानिक स्थितिमा उत्रेको छ । तलेजु ढङ्गको हाम्रा कलाकारहरूको मौलिक मन्दिर शैलीका वास्तुकलामा छानाको तहतहको हिसाब समान अनुपातमा उत्रनु नै यस शैलीको वास्तुकलाको उच्चता माथि पुग्नु हो, जुन कुरा हाम्रो न्यात पौ मन्दिरमा चरितार्थ भएको छ। यदि पाँच तहको छानामा कुनै तहको अनुपात नमिलेको भए अवश्यमेव यो मन्दिर निपुण कलाकारहरूले वनाएको ठहरिने थिएन । यो कुरा यस शैलीका मन्दिरहरूमा विचारणीय छ । छानाको तहतहको अनुपात मिलेको छ छैन भन्ने कुरा नगीचबाट या टाढाबाट, तलबाट या माथिबाट जताबाट हेरे पनि एकै आकृतिमा उत्रने स्थितिले बताउँछ । यस्तो स्थिति ल्याउन त्रिकोणको आधार बताउने कुरा विशेष विचारणीय छ ।

यसपछि भूपतीन्द्रमल्लका कृतिहरूमा न्यात पौ मन्दिरको अगाडि रहेको भैरवको मन्दिर दर्शनीय छ । यस मन्दिरको बनावटमा भिन्नै ढङ्गको वास्तुकला प्रयोग भएको छ। मुख्यतया यो मन्दिर दुई दृष्टिकोणमा निर्माण भएको देखिन्छ –एक कलात्मक दृष्टिकोणमा र अर्को व्यावहारिक । कलात्मक दृष्टिकोणमा यसको बाहिरी भव्य संस्थान वनेको छ । तथा व्यावहारिक दृष्टिकोणमा भित्री संस्थानको आकार प्रकार खडा भएको छ । वास्तवमा न्यात पौ जस्ता मन्दिरहरू कलात्मक दृष्टिकोणले अत्यन्त उच्चकोटिको रहे तापनि बसोवास गर्ने व्यवहारिक दृष्टिकोणले कुनै उपयोगी छैनन् । केवल देवालयकै रूपमा मात्र यिनको उपयोगिता सीमित रहेको हुन्छ। तर यस भैरवनाथको मन्दिरमा यो कुरा छैन। यस मन्दिरमा मानिसहरू आइबस्न सक्दछन्, ईश्वरको भजन गर्न सक्दछन् र भैरवीचक्रका रहस्यमय पूजाआजाहरूको विधिविधानहरू सम्पन्न हुन सक्दछन् । यस मन्दिरको महत्त्व भिन्नै ढङ्गको छ । प्रायः हाम्रो देशमा बन्ने नेपाली मन्दिर शैलीका देवालयहरू चतुष्कोणाकारका हुन्छन् । तर यस कुराको अपवादस्वरूप भैरवनाथको मन्दिर लम्वाकारमा खडा भएको छ, जुन कुरा नेपाली शिल्पीहरूको वहुज्ञताको परिचायक वन्नगएको छ । साथै टुँडाल रही खालि हुने मन्दिरका भागहरू पनि टम्म ढाक्ने आँखी झ्यालहरूले छोपिएका छन्, जसबाट भित्रको गाह्रो केवल

थामहरूले मात्र उठाएको छ । यस किसिमको वास्तुकला प्रायः भित्रको जग्गा खुल्ला गरी उपयोगी बनाउन प्रयोग गरिन्छ । यो कुरा विचारणीय छ । यस प्रकार भूपतीन्द्रमल्लका समयका कलाकृतिहरू हाम्रा समक्ष रहेका छन् । भूपतीन्द्रमल्ल साँच्चै कलाप्रेमी राजा थिए । उनको हृदयमा यस प्रकार आफ्नो नगरको शोभा बढाउने रचनात्मक भाव जागृत नभएको भए अवश्यमेव भक्तपुर कलाकृतिहरूमा त्यति धनी हुने थिएन । यसपछि भक्तपुरका राजा रणजीतमल्ल भए । तर यिनको समयमा कुनै नयाँ भव्य घर मन्दिरहरू बन्न सकेनन् । नेपाली वास्तुकलाको विकासक्रममा भक्तपुरको देन यतिमा नै अवसान भएको छ ।

पाटनको वास्तुकला

यक्षमल्लका छोराहरूमा उठेको कलहको फलस्वरूप काठमाडौं विभाजित हुँदा पाटनमा शक्तिशाली महापात्रहरूले अधिकार जमाएका थिए। यस बेला देखि चार पाँच पुस्तासम्म यहाँको इतिहास पनि अन्धकारमा डुबेको छ। यस बेला बनेका प्रामाणिक घर मन्दिरहरूको कुनै पत्ता लागेको छैन। तर महापात्रहरूमा अन्तिम रूपमा राज्य गर्ने पुरन्दरको राज्यकालमा १६२२ वि. सं. तिर बनेको विष्णुको मन्दिर देखा परेको छ। यो मन्दिर मङ्गलबजार तलेजुको सामुन्ने रहेको छ। दुई तल्ले यो मन्दिर पुरानै ढङ्गको छ। छाना झिङ्गटीकै बनेको छ। मन्दिर सानै भए पनि यसमा रहेको कालिगढीपूर्ण सुन्दरता ज्यादै मनमोहक छ। यस मन्दिरको तोरणद्वार भव्य रूपको छ। लगभग एक शताब्दीसम्मको अन्धकारमा मध्यमल्लकालका कलाकारहरू विलीन भएको स्थिति रहे तापनि यस मन्दिरको कलात्मक शोभाले हाम्रा उहिलेका कलाकारहरू बिलाएका रहेनछन् भन्ने कुरा स्पष्ट हुनआउँछ। वास्तवमा काठमाडौं विभाजन पछि त्यस्तो के विनाशकारी घटना भयो जसबाट त्यसबेला बनेको घर मन्दिरहरू देखा परेनन्। यही स्थितिमा माथि वर्णन गरिएको भक्तपुरको वास्तुकलाको प्रकरणमा पनि केही पुस्तासम्म अन्धकारै रह्यो। अब पाटनको वास्तुकलाको प्रकरणमा पनि करीब एक शताब्दीसम्मको समयमा बनेका घर मन्दिरहरूको विषयमा खोजी गर्नु बाँकी नै छ।

महापात्र पुरन्दरको समयमा पाटनमा कान्तिपुरबाट आक्रमण भएको थियो। यस आक्रमणमा पुरन्दरको पतन भयो र एकपटक फेरि पाटनमा मल्लहरूकै अधिकार रहेको कुरा इतिहासमा उल्लेख भएको छ। यसबेला कान्तिपुरका राजा शिवसिंह थिए। यिनले पाटन जितेर त्यहाँ आफ्ना छोरा हरिहरसिंहलाई नियुक्त गरेका थिए। नयाँ ढङ्गको वास्तुकलाको दृष्टिले

हरिहरसिंहको समय विचारणीय छ । यसबेला १६५७ वि. सं. मा पाटनको महाबौद्धको मन्दिरको निर्माण भएको थियो । यो मन्दिर हाम्रो आफ्नै ढङ्गको परम्परागत मन्दिरको शैलीमा बनेको छैन । यसको वास्तुकला पूर्णतया भिन्नै ढङ्गको छ । माथि हामीले यस मन्दिरको निर्माणशैलीलाई कुंभरहित स्तूप शैलीको नाउँ दिएका छौं । वास्तवमा यो नाउँ कहाँसम्म उपयुक्त छ पाठकहरूले स्वयं विचार गरून् । यस मन्दिरमा छानाको प्रयोग भएको छैन । केवल एक लामो स्तूपको स्थिति रहेको छ । यसमा हाम्रो वास्तुकलाको परम्परा अनुसार काठमा हुने भव्य कलात्मक कालिगढीको पूर्णतया अभाव रहेको छ । यस मन्दिरको निर्माणमा काठको विरलै प्रयोग भएको छ । वास्तवमा यस मन्दिरका तल्ला धेरै छन् । तर उपयोगिताको दृष्टिले यसका मुख्य दुई तल्ला नै विशेष वास्तुकलाको आधारमा खडा भएका छन् । सबभन्दा पहिलो तल्ला गर्भगृहको रूपमा रहेको छ र यहीं भगवान्को मूर्ति रहेको छ । त्यसमाथिको तल्लामा स्तूपलाई घुम्न हुने ढङ्गमा कौसी बनेका छन् । कलाको दृष्टिले यस मन्दिरको हरेक ईंट दर्शनीय छन् । किनभने यस शैलीमा बन्ने मन्दिरहरूमा प्राय: बाहिरदेखि नै सबै ईंटहरूमा अनेक कलात्मक बुट्टाहरू र अनेक भावका मूर्तिहरू छापेका हुन्छन् । यो कुरा यस ढङ्गको वास्तुकलाको विशेषता हो । वास्तवमा ईश्वरको मन्दिर या मनुष्यको घर निर्माण हुँदा हाम्रो उत्कृष्ट सभ्यताले अनेक मनमोहक कलालाई जन्माएको छ । तलेजु ढङ्गको मन्दिरहरूमा प्राय: उहिलेको परिपाटी अनुसार काठमा मनमोहक कला साकार भएको हुन्थ्यो । तर काठको प्रयोग गर्नु नपर्ने यस महाबौद्धको मन्दिर निर्माण शैलीमा कलाको वास्तविक सुन्दररूप ईंटहरूमा साकार हुन जानु स्वाभाविक कुरा छ । यदि यस महाबौद्धको मन्दिरका ईंट-ईंटमा यसप्रकार कलात्मक बुट्टाहरू नभई साधारण ढङ्गले मात्र बनेको भए अवश्यमेव यो मन्दिर कुनै स्थितिमा पनि दर्शनीय बन्ने थिएन । मुख्यतया यस वास्तुकलाले माटाका मूर्तिहरू बनाउने कलाकारहरूलाई पनि आफ्नो क्षेत्रमा आकृष्ट बनाएको कुरा स्पष्ट छ ।

कलामा भएको उन्नतिको दृष्टिले काठमाडौंका तीनै शहरहरूमा भन्दा सबभन्दा पहिले मध्यमल्लकालमा पाटनमा नै भव्य घर मन्दिरहरू र मूर्तिहरू बनेका कुरा ऐतिहासिक दृष्टिकोणले प्रमाणिक हुन्छन् । हरिहरसिंह पछि

उनका छोरा सिद्धिनरसिंहको नाउँ आउँछ । पाटनमा सिद्धिनरसिंहको जुन नाउँ छ त्यो अरू राजाहरूको छैन । वास्तवमा यिनको नाउँलाई उनका अमर कलाकृतिहरूले नै माथि उठाएका छन् । सिद्धिनरसिंहको समयमा बनेका घर मन्दिरहरू धेरै छन्। ती घर मन्दिरहरूमध्ये कृष्णमन्दिर र शिवजीको मन्दिर आदि वास्तुकलाको दृष्टिले विशेष विचारणीय छन् । माथि हरिहरको समयमा जसरी एक नयाँ शैलीको मन्दिर देखापऱ्यो त्यस्तै सिद्धिनरसिंहको समयमा पनि एक अर्कै ढङ्गको भव्य मन्दिर देखापरेको छ । यो मन्दिर कृष्णजीको मन्दिर हो । यसको शैली भिन्नै ढङ्गको छ । हाम्रो वास्तुकलाको प्रकरणमा यसमा नयाँ शैलीको पनि विशेष स्थान छ । माथि शैलीको विषयमा चर्चा गर्दा यस मन्दिरलाई मन्दिरोपमन्दिरको शैली भनी नामकरण गरिएको छ । पाटन मङ्गलबजारको राजदरवार सामुन्नेको यो मन्दिर आफ्नो भिन्नै ढङ्गको कलाले मनमोहक रहेको छ । यसमा पनि छानाको प्रयोग भएको छैन । यसका मौलिक रूप यद्यपि उपरोक्त महाबौद्धको मन्दिरकै आधारभूत छायाँमा उत्रेको छ, तर यस मन्दिरको मुख्य स्तूप रूप भागको वरिपरि, माथितल अनेक चार स्तम्भ मण्डपाकारका सानासाना मन्दिरहरू पनि जोडिएका छन् । यिनै मन्दिरहरूको कलात्मक विन्यासको फलस्वरूप कृष्णमन्दिरको भव्यता देखापरेको छ । कृष्णमन्दिरका धेरै तल्ला छन् । यस मन्दिरको देवागार विशिष्ट रूपमा दुई तल्ला माथि रहेको छ । यो यस मन्दिर शैलीको एक विशेषता हो । दुई तल्लामाथिको देवागारमा घुम्न हुने ठाउँ रहेको छ । यस मन्दिरमा ईट र काठको विरलै प्रयोग भएको छ । सर्वत्र ढुङ्गै ढुङ्गाको विशेष वास्तुकलाको दृष्टिले उपयोग गरिएको छ । यो यस मन्दिर-शैलीको अर्को विशेषता हो । यस मन्दिरको विशेष सुन्दरताको लागि यसमा पनि ठाउँ-ठाउँमा रामायण र महाभारतका दृश्य चित्रहरू ढुङ्गामा कोरिएका छन् । यसबाट कृष्णमन्दिरको शोभा बढ्नु स्वाभाविक हो । यो मन्दिर १७२० वि. सं. मा स्थापना भएको थियो ।

सिद्धिनरसिंहले एक नयाँ शैलीको कृष्णमन्दिर बनाउन दिएर नेपालका शिल्पकारहरूलाई आफ्ना पिताजीले झैं एक नयाँ प्रेरणा दिलाए तापनि आफ्नो मौलिक परम्पराको वास्तुकलालाई त्यत्तिकै कदर गरेका छन् । यही कदरको फलस्वरूप मङ्गलबजारको सबभन्दा भव्य रूपको कृष्णमन्दिरसंगैको

शिवमन्दिर बनेको छ। तीन तह छाना भएको यो मन्दिर अत्यन्त कालिगढी-पूर्ण ढङ्गमा निर्माण भएको छ। यस मन्दिरको चारै दिशाहरूमा लागेका तोरणद्वारहरू विशेष उत्कृष्ट ढङ्गका छन्। पाटनमा देखिएका तलेजु ढङ्गका सबै मन्दिरहरूमध्ये यही शिवजीको मन्दिर विशेष सुन्दर र भव्य रहेको छ।

सिद्धिनरसिंहको समयमा उनको दरबार "चौकोट" दरबारको नाउँले प्रसिद्ध रहेको कुरा हालै पूर्णिमा पत्रिकामा सप्रमाण प्रकाशित भएको छ। वास्तुकलाको दृष्टिले यो दरबार विचारणीय छ। वास्तवमा हाल ललितपुरको प्राचीन दरबार सिद्धिनरसिंहको समयको चौकोट दरबार होइन। वर्तमान दरवार विष्णुमल्लले जीर्णोद्धार गरेको बखतको हो। यसकारण सिद्धिनरसिंहको समयदेखि प्रसिद्ध रहेको चौकोट दरबारको रूपमा वास्तुकलाको दृष्टिले वर्तमान अवस्थाको ललितपुर दरबारलाई गणना गर्न सकिंदैन। तथापि उहिलेका राजा महाराजाहरूको घर कस्तो किसिमको हुन्थ्यो भन्ने मार्मिक कुराको अध्ययनको लागि चौकोट दरबारको विषयमा अलिकति गहिरिएर सोच्नु आवश्यक छ।

उहिलेका हाम्रा हर्म्यशैलीका घरहरूमा सुन्दरता र उपयोगिता दुवै एक साथ अन्योन्याश्रित भइरहेका हुन्छन्। यस विषयमा भक्तपुरको वास्तुकलाको प्रकरणमा विस्तारपूर्वक उल्लेख भइसकेको छ। तर ललितपुरको दरवारको नाउँ चौकोट भन्ने रहेको हुनाले यसबाट केही अरू कुराहरू पनि हाम्रो वास्तुकलामा अन्तर्भाव हुनुपर्ने स्थिति व्यक्त हुनआउँछ। उहिलेको जमानामा काठमाडौं जस्तो सानो स्थानमा पनि तीनतीन राज्य खडा भएको बखत परस्परमा झैं झगडा भइरहनु स्वाभाविक छ। हर बखत एकले अर्कालाई छकाउने अनेक चाल चलिरहन्थे। यस्तो अवस्थामा उहिलेका मल्ल राजाहरूको दरवार केवल वसोवासका लागि मात्र सोचेर बनाइएको हुँदैनथ्यो। एक प्रकार दरवारको इलाका नै किल्लाको रूपमा हुन्थ्यो, जसबाट झट्ट वाहिरको आक्रमणबाट त्यस दरबारभित्रको स्थितिमा केही प्रभावपार्न सक्दैनथ्यो। यही स्थितिको अनुरूप सिद्धिनरसिंहको दरवार बनेको थियो। यस दरवारको चारै दिशाहरूमा छानामाथि चार बुर्जाहरू लागेका छन्, जसको केही भाग अद्यापि उही स्थितिमा रहेको छ। यी बुर्जाहरूमा सिपाहीहरू रहन्थे भन्ने कुरा सुनिन्छ। वास्तवमा यी चार किल्लारूपका बुर्जाहरू भएको

पाटनको प्रसिद्ध कृष्णमन्दिर

दरबार भएको हुनाले नै यसको नाउँ चोकौट दरबार रहनगएको कुरा स्पष्ट छ। एक त उहिलेको जमानामा सरकारी या गैह्र सरकारी जुनसुकै क्षेत्रहरूमा पनि आत्मरक्षाका लागि विशेष स्वावलम्बी हुनुपर्ने स्थितिले हाम्रो वास्तुकलामा प्राय: दुई तल्लासम्मका झ्यालहरू खुल्ला ढङ्गको हुँदैनथे। हाम्रो वास्तुकलाको क्षेत्रमा आँखीझ्यालको महत्त्व र लोकप्रियता बढ्दैगयो। अर्को कुरा, राजदरबारलाई झन् मजबूत र सुरक्षित बनाउनुपरेको हुनाले यसप्रकार चौकोट दरबारको ढाँचाको वास्तुकलाले स्थान पाउनु स्वाभाविकै छ। यस प्रकार सिद्धिनरसिंहको समयमा आफ्नो मौलिक शैली र नयाँ शैलीको वातावरणमा खूब कलापूर्ण घर मन्दिर बने।

सिद्धिनरसिंहपछि उनका छोरा श्रीनिवास मल्लको नाउँ ललितपुरका राजाहरूको क्रममा देखिएको छ। यिनको समयमा धेरै मन्दिरहरूको जीर्णोद्धार भएको कुरा हाम्रो इतिहासमा उल्लेख भएको छ। श्रीनिवासले जीर्णोद्धार गरेका कतिपय मन्दिरहरूमध्ये रातो मच्छेन्द्रनाथको मन्दिर विशेष दर्शनीय छ। यद्यपि श्रीनिवासमल्लको समयमा यो मन्दिर बनाइएको होइन, तथापि त्यसबेला जीर्णोद्धार भएको हुनाले त्यस बेलाका कलाकारहरूको स्थिति यस मन्दिरको वास्तुकलामा हामी देख्न सक्दछौं। यो मन्दिर हाम्रै प्राचीन तहतह छानावाल शैलीमा बनेको छ। यद्यपि उपरोक्त शिवजीको मन्दिरको तुलनामा यो मन्दिर त्यत्तिको कलापूर्ण छैन, तथापि यस शैलीका मन्दिरहरूमा हुनुपर्ने सबै कलात्मक उपकरणहरूले यो राम्ररी सजिएको छ।

यसपछि योगनरेन्द्रको समय आउँछ। योगनरेन्द्रका समयमा बनेका र जीर्णोद्धार भएका धेरै मन्दिरहरू देखिएका छन्। सुनधाराको वरिपरि योगनरेन्द्रले बनाउन दिएका ३।४ मन्दिरहरू देखिएका छन्। यी सब मन्दिरहरू उमामहेश्वरका हुन्। यसप्रकार सबै ठाउँमा यसरी उमामहेश्वरका मन्दिरहरूको निर्माण गर्ने योगनरेन्द्रको मनोवृत्तिले त्यस बेलाको अवस्थाको सङ्केत गर्दछ। यी सब मन्दिरहरू हाल भत्केर बिग्रिसकेका छन्। यसकारण वास्तुकलाको दृष्टिले यी मन्दिरहरूको विषयमा अधिक विवेचना गर्न सकिँदैन। तर अवशिष्ट केही भागहरूको अवलोकनले यी मन्दिरहरू कृष्णमन्दिरको शैलीमा बनेको कुरा दृष्टिगोचर हुनआउँछ। वास्तवमा योगनरेन्द्रको समयमा बनेका यी मन्दिरहरूको विषयमा अधिक कुरा लेख्न नसके तापनि यिनले नै

जीर्णोद्धार गरेको भीमसेनको मन्दिर चाहिं विशेष दर्शनीय छ । यो मन्दिर उत्कृष्ट ढङ्गमा बनेको छ । यस मन्दिरको शैली हाम्रै प्राचीन ढङ्गको रहेको छ । जस्तै, भीमसेनको मूर्ति दुई तल्लामाथि राखिएको छ । यो ठाउँ भक्त-जनहरूको पूजापाठ गर्ने अनुकूल ढङ्गमा निर्माण गर्नु परेको हुनाले यस तल्ला-को गाह्रो ईंटको नबनी केवल बलियाबलिया थामैथामबाट उठेको छ । त्यस-बाट यो ठाउँ चारैतिरबाट खुल्ला हुने भयो । तथा छड्के टुँडालको आधारमा चारैतिरबाट ढाक्ने आँखीझ्यालहरू लागेका छन् । यसबाट भीमसेनको मूर्ति रहेको तल्ला मानिसहरूको बसोवासका लागि पनि अनुकूल रहन गएको छ । हाम्रा मन्दिरहरूमा प्राय: सर्वत्र उपयोगिताको दृष्टिले अनुकूल बनाउन यस प्रकार टुँडालको भागसम्मको जग्गालाई आँखी झ्यालले ढाक्ने चलन रहेको छ । कलात्मक दृष्टिकोणले बीचार गर्दा पनि यो मन्दिर उत्कृष्ट ढङ्गको छ । यस मन्दिरमा दिइएका दृश्य चित्रहरूको घटनाक्रमहरू विशेष दर्शनीय छन्, जुन काठमा कुँदिएका छन् । हाम्रो वास्तुकलाको परम्परा अनुसार मरूसत्तलको स्थितिदेखि अद्यापि देखिएका घर मन्दिरहरूमा प्राय: कथानक घटनाहरूको चित्र काठमा यो ढुङ्गामा कुँदिएका हुन्छन् । यो कुरा विशेष सामाजिक ढङ्गको हुने हुनाले विशेष विचारणीय छ । घर मन्दिरहरूको कलात्मक स्थितिमा विशेष आकर्षण बढाउन नै यस्ता पुराण जातकादिमा आधारित कथानक घटनाहरू हाम्रा घर मन्दिरहरूमा कुँदिएका हुन्छन् ।

योगनरेन्द्रका सन्तान थिएनन् । यसकारण पाटनमा यसपछि स्थिर शासन चल्न सकेन । नयाँ नयाँ कलाकृतिहरू बनाउने हौसला यसबेलाका कलाकारहरूले पाएको देखिँदैन । यसपछिका केवल दुई चार घर मन्दिरहरू देखापरेका छन् । त्यसमध्ये सुनधाराको उमामहेश्वरको मन्दिर र चौकोट दरवारको जीर्णोद्धार गरेको स्थिति हाम्रो सामुन्ने आउँछ । सुनधाराको उमामहेश्वरको मन्दिर सिद्धिनरसिंहको समयमा बनेको थियो । यो मन्दिर हाल बेढङ्गसंग जीर्णोद्धार भएको छ । यस मन्दिरको प्राचीन रूप कृष्ण-मन्दिरकै अनुकृतिमा बनेको देखिन्छ । तर यस मन्दिरमा कुनै भव्यता देखि-दैन । चौकोट दरबार अथवा पाटनको प्राचीन दरवारको विषयमा माथि सिद्धिनरसिंहको समयको वास्तुकलाको प्रकरणमा केही कुरा उल्लेख भइ-

सकेको छ । तर प्राचीन चौकोट दरबारको जीर्णोद्धार १७३३ वि. सं. मा विष्णुमल्लले गरेका थिए । यस प्रसङ्गमा पूर्णिमामा उल्लेख भएको तात्कालिक घटनाको वर्णन अनुसार चौकोट दरवार जीर्णोद्धार हुँदा तीन महीनामा सिद्धचाएको कुरा उल्लेख भएको छ । यो कुरा साह्रै चाखलाग्दो छ । यत्रो दरवार, महान् जटिल सूक्ष्मसेसूक्ष्म कलात्मक झ्याल, ढोका, तोरण, टुँडाल आदि अनेक अङ्गहरूले सजेको एक भव्य राजप्रासादको निर्माण केवल तीन महीनामा सम्पन्न हुनसक्नु साह्रै विचारणीय कुरा छ । यसबाट पाटनका कलाकारहरूको कार्यकुशलताको ठूलो परिचय दिन्छ । हुन त सिद्धिनरसिंहको समयदेखि प्रोत्साहन पाएका अनेक विषयका कलाकारहरूको परम्परा पाटनको भूमिबाट बिलाएको थिएन । तर योगनरेन्द्रपछि पाटनमा देखिएको अस्थायी शासनको फलस्वरूप अधिकांश पाटने कलाकारहरूले काम गर्ने अवसर पाएका थिएनन् । आखिर यही बेइलमी जस्तो भएर काम नगरिकन बस्नुपरेको अवस्थामा विष्णुमल्लले एकपल्ट फेरि समस्त कलाकारहरूलाई ठूलो उत्साहले काममा लगाएको झैं स्थिति देखापर्नु स्वाभाविक छ । अन्यथा तीन महीनाको स्वल्प अवधिमा त्यत्रा राजप्रासादको निर्माणकार्य सम्पन्न हुनु संभव देखिंदैन । यसपछि भक्तपुरमा भूपतीन्द्रको प्रेरणाबाट नयाँ नयाँ भव्य घर मन्दिरहरू बनाउने विकासक्रममा आग्लो लागेझैं पाटनमा पनि कुनै भव्य घर मन्दिरहरू बन्न सकेनन् । यद्यपि घर मन्दिरहरू नबनेका होइनन्, अनेक घरहरू र मन्दिरहरू बनेका छन् । तर ती घरहरूमा या मन्दिरहरूमा कुनै आफ्नो प्राचीन गौरवलाई सम्झाउने कला रहेन । परम्परागत मौलिक कुराहरू रहेनन् ।

कान्तिपुरको वास्तुकला

काठमाडौं तीन टुक्रा हुँदा रत्नमल्लले कान्तिपुरमाथि आफ्नै अधिकार जमाएका थिए। काठमाडौं विभाजनपछिको इतिहासमा केही कालसम्म भक्तपुर र पाटन इलाकामा नयाँ-नयाँ कलाकृतिहरू बन्न सकेनन्। कान्तिपुरमा पनि यस बेला बनेका नयाँ-नयाँ कलाकृतिहरूको अभाव रहेको छ। तर सर्वोतमना अभाव छैन। यद्यपि यसबेला बनेका भव्य घर मन्दिरहरू देखिएका छैनन्।

सूर्यमल्ल रत्नमल्लका छोरा हुन्। यिनको समयमा बनेको एकै चैत्य देखापरेको छ। वास्तुकलाको दृष्टिले यो चैत्य लिच्छविकालिक र प्राचीन मल्लकालिक चैत्यहरू जस्तो छैन। आकारप्रकार भिन्नै ढङ्गको छ। वास्तवमा यो चैत्य शिवलिङ्गको आदर्शलाई पनि आफूमा विलीन गरेर निर्माण भएको छ। यो चैत्य वि. सं. मा निर्माण भएको छ। यस चैत्यमा देखिएको वास्तुकलात्मक आदर्शले अवश्यमेव हामीलाई शैव र बौद्ध आगमवादी दार्शनिकहरूको विचारधारामा देखिएको एकात्मकतालाई सङ्केत गर्दछ। अन्यथा शिवलिङ्गमा देखिने जलहरीको आधारभूमिमा लिङ्गाकारको चतुर्मुखी भगवान्का मूर्तिहरू कुँदिने थिएनन्। हाम्रो देशमा कुनै बखत शिवधर्मको प्रचार भए कुनै बखत बौद्धधर्मको प्रचार थियो। यिनै दुई धर्मको संघर्षमा हाम्रा कलाकृतिहरू उच्चकोटिमा पुगेका छन्। तर कुनै समय यस्तो पनि देखियो जुन समयमा शैव र बौद्ध आगमवादीहरूले एउटै देवतालाई आफ्नो-आफ्नो अभीष्ट सम्झे। काठमाडौंमा यसप्रकारका धार्मिक संगमस्थलहरू धेरै छन्। यी धार्मिक संगमस्थलहरूको ऐतिहासिक पृष्ठभूमिमा हामी यी कुराहरू सजिलैसंग अनुमान गर्न सक्दछौं कि कुनै बखत हाम्रो देशमा शैव र र बौद्धहरू पनि सैद्धान्तिक दृष्टिकोणले एक भएका थिए। वास्तवमा सूर्यमल्लको समयको उपरोक्त चैत्य पनि त्यही एकात्मक भावनाको पैदाइस

हो ।

यसपछि सूर्यमल्लका छोरा अमरमल्लको नाउँ आउँछ । अमर मल्ललाई नरेन्द्रमल्ल पनि भन्दछन् । यिनको समयमा बनेको एक चैत्य पनि देखिएको छ । यो चैत्य स्वयम्भूमा छ । तहतह छानादार यो चैत्य भिन्नै ढङ्गको छ । वास्तुकलाको दृष्टिले यस चैत्यको रूप महत्त्वपूर्ण छ । वास्तवमा यस चैत्यको वास्तुकलाले नेपाली शैलीको मन्दिरको आकृतिलाई आत्मसात गरेको छ । यसकारण यसको मौलिकता विशेष दर्शनीय छ । यसबेला बनेका कुनै पनि कलात्मक वस्तुहरू भक्तपुर र ललितपुरमा उपलब्ध भएका छैनन् । तर कान्तिपुरको इलाकामा यसरी दुईचारवटै भए पनि कलाकृतिहरू उपलब्ध हुनु महत्त्वपूर्ण छ ।

महीन्द्रमल्ल नरेन्द्रमल्लका छोरा हुन् । यिनको समयमा बनेको तलेजुको मन्दिर एक महान् आदर्शको मन्दिर बनेको छ । वास्तवमा यस मन्दिरको भव्य कलात्मक निर्माणको दृष्टिले मध्यमल्लकालमा बनेका प्राय: सबै यस किसिमका मन्दिरहरू यसैको आदर्शमा गणना भएका छन् । तलेजुको मन्दिर महीन्द्रमल्लले नै १६२० वि. सं. मा बनाउन लगाएका थिए । तर कालगतिले यो मन्दिर बिग्रन जाँदा प्रतापमल्लले यस मन्दिरलाई जीर्णोद्धार गरिसकेका छन् । वर्तमान तलेजुको मन्दिर वास्तवमा प्रतापमल्लले जीर्णोद्धार गरिसकेको अवस्थाको हो । यसकारण महीन्द्रमल्लको समयमा यसको व्याख्या गर्नु उचित देखिंदैन तथापि यसको प्राचीनता र विशालताको दृष्टिले महीन्द्र-मल्लकै समयमा यसको व्याख्या गरिएको छ ।

यो मन्दिर काठमाडौं उपत्यकामा देखिएका सबै मन्दिरहरूमध्ये अग्लो रहेको छ । यसको विशालता पनि त्यत्तिकै फराकिलो रहेको छ । यस मन्दिर-को उचाइ एक्कासी हात छ भन्ने कुरा सुनिएको छ । यस मन्दिरमा परम्परा-गत सबै कुराहरू समावेश भएका छन् । यसको छाना झिङ्गटीको नभई धातुको रहेको छ । यसमा जम्मा तीन तह छानाहरू लागेका छन् । क्रमश: सानो हुने यस छानाको अनुपातमा ज्यादै औचित्य प्रयोग भएको छ । ठूला-ठूला भूकम्पहरूले पनि यस मन्दिरलाई ढाल्न नसक्नु नै यसको निर्माणको मजबूतपन हो । त्यत्रो अग्लो मण्डपमाथि खडा भएको यत्रो विशाल मन्दिरको निर्माण कुन ढङ्गमा भएको होला भन्ने कुरा कुनै पनि दर्शक को मनमा उठ्नु

स्वाभाविक छ । यस मन्दिरको अनेक तहतहदार चौकोसहरूले सजेका द्वारहरू र मूर्तिमय टुँडालहरू एकसे एक समान कक्षाका छन् । नेपाली मन्दिरशैलीको यो एक साकार रूप हो भने पनि हुन्छ । हनुमानढोकाको वरिपरि तथा मखन जाने बाटोको आसपास अनेक बेसोमती घरहरू नबनेका भए यस मन्दिरको शोभा वर्तमान अवस्थामा भन्दा कैयौं गुणा आकर्षक हुने कुरामा शङ्का छैन । तर यस मन्दिरको कलातमक शोभालाई उपेक्षा गरेको स्थितिले यस मन्दिरकै पेटीमाथि बेढङ्गले अरू घर टहराहरू बनेका छन् । नेपाली मन्दिरशैलीको गरिमालाई अमर बनाउनु छ भने या यसलाई देखाउनु छ भने यस तलेजुको मन्दिरलाई सदाको लागि जोगाइराख्नु अत्यावश्यक छ । किनभने यसमा हाम्रो वास्तुकलाको सबै ज्ञानका मौलिक कुराहरू एकसाथ जुटेका छन् । यो मन्दिर उपयोगिता र सुन्दरता दुवै दृष्टिकोणले जून विशाल क्षेत्रमा ढालिएको छ त्यस्तो अरू कुनै मन्दिरमा देखिंदैन । यद्यपि पाटनको शिवमन्दिर र भक्तपुरको न्यात पौ मन्दिर पनि त्यत्तिकै उच्चकोटिका छन् । तर यी मन्दिरहरूमा केवल काठमा मात्रै कलाको रूप अङ्कित भएका छन् तथा यी मन्दिरहरूको क्षेत्र पनि त्यत्तिको विशाल छैन किन्तु तलेजुको मन्दिरको क्षेत्र विशाल भैकन पनि कलाको रूप धातु, काठ, शिला आदिमा अत्यन्त सुन्दर ढङ्गमा अङ्कित भएको छ ।

यसपछि क्रमशः सदाशिव र शिवसिंहको क्रम आउँछ । शिवसिंहको समयमा स्वयम्भूको मन्दिर र चाँगुको मन्दिर जीर्णोद्धार भएको कुरा इति-हासमा उल्लेख भएको छ । तर यी मन्दिरहरू पुनश्चः बारम्बार जीर्णोद्धार भइसकेका र शिवसिंहभन्दा पहिले स्थितिमल्लको समयमा मदनरामले पनि स्वयम्भूको जीर्णोद्धार गरिसकेको हुनाले यहाँ यी मन्दिरहरूको विषयमा चर्चा गर्नु उचित देखिंदैन । तर पाटनको महाबौद्धको मन्दिर निर्माण हुँदा त्यहाँ शिवसिंहका छोरा हरिहरसिंह गद्दीमा रहेका कुरा माथि उल्लेख भए तापनि वास्तवमा त्यसबेला पाटनको हर्ताकर्ता पनि शिवसिंह नै थिए । यस-कारण वास्तुकलाको दृष्टिले शिवसिंहको निर्माण तिरको प्रेरणा उपेक्षित छैन।

शिवसिंहपछि उनका नाति लक्ष्मीनरसिंह कान्तिपुरका राजा भए । वास्तुकलाको दृष्टिले यिनले बनाउन लगाएको हनुमानढोका अगाडिको

जगन्नाथको मन्दिर विशेष आकर्षक वस्तु रहेको छ यद्यपि यो मन्दिर भव्य ढङ्गको छैन । मन्दिरमा दुई तह छाना रहेका छन् । पहिलो तहको छाना त्यहाँसम्ममा कलात्मक औचित्यको हिसाव राम्ररी मिलेको छ । तर त्यस-भन्दा माथिल्लो तल्लाको छाना पहिलो तल्लाको छानाको अनुपातमा मिल्दैन । यो छाना केही अनुपातमा नमिल्ने ढङ्गले सानो बनेको छ । तलेजुको आदर्शमा यो मन्दिर निर्माण भएको छ तापनि छानाको अनुपात नमिलेको हुनाले कस्तोकस्तो लाग्दछ । वास्तुकलामा अन्तर्भाव हुने काष्टमय मूर्तिकला-को दृष्टिले यस मन्दिरमा देखिने टुँडाल, तोरणद्वार आदिका कालिगढीहरू राम्रै छन् । तर यस मन्दिरका टुँडालहरूमा कुँदिएका कामवासनाका मूर्ति-हरूले उपत्यकाका मन्दिर निर्माणशैलीमा एक नयाँ कुरा थपिएको जस्तो आभास हुन्छ । हाम्रा प्राचीन मन्दिरहरूमा यसप्रकार देव मन्दिरहरूमा कामवासनाका लौकिक भावका मूर्तिहरू उत्कीर्ण भएको देखिंदैनन् । यद्यपि यस तत्वलाई जन्माउने भावना हाम्रो देशमा प्राचीन मल्लकालमा नै देखिइ-सकेको छ । अर्थात् टुँडालमा प्रदर्शन हुने कामवासनाका कुराहरू वास्तवमा लौकिक कुरा थिएनन् । यो एक महासुख या निर्वाणका लागि तान्त्रिकहरूले सोचेको हठयोगको व्यावहारिक कल्पना मात्र हो । हठयोगको कल्पना वास्तवमा उहिलेका तान्त्रिकहरूको एक महान् कल्पना हो । यस कल्पनामय विचारधारामा अवश्यमेव एक महान् दार्शनिक भाव छिपेको छ । आगमवादी दुवै शैव र बौद्धहरूको विधिविधानमा हठयोगको सर्वत्र व्यापक रूपमा प्रचार छ । वास्तवमा यही हठयोगको प्रभाव साधारण से साधारण जनताको हृदयमा पनि बोधगम्य बनाउन हाम्रा मन्दिरहरूमा पनि कामवासनाका मूर्तिहरू कुँदिनथालेको कुरा स्पष्ट हुनआउँछ । तर खुलेयाम निर्भीक भएर मन्दिरमा यसप्रकारका मूर्तिहरू कुँद्न लगाउने काममा उपरोक्त जगन्नाथको मन्दिरले नै विशेष अग्रिम पाठ लिएको कुरा आजसम्म उपलब्ध भएका हाम्रा वास्तु-कलाका नमूनाहरूले बताउँछन् । यहाँ यो कुरा विचारणीय छ कि हठयोगको आन्तरिक अभिध्येय के हो ? हठयोग वास्तवमा तान्त्रिकहरूको परिभाषा अनुसार चन्द्रसूर्यमा ईडा पिङ्गला या शिवशक्तिमा प्रज्ञोपायको मिलनरूपको संक्षिप्त रूप हो । यिनै मिलन रूपबाट युगलमूर्तिको सृजना भएको कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ । यसकारण हाम्रा टुँडालहरूमा देखिने कामवासनाका

मूर्तिहरू यिनै मिलन रूप युगलमूर्तिको अशान्त कल्पना हो । वास्तवमा टुँडालमा देखिने कामवासनाका मूर्तिहरूमा सन्निहित भएको आदर्श यही तथ्य कुरामा आधारित छ तापनि अन्य परम्पराले यसलाई अश्लील रूप प्रदान गरेको कुरालाई हामी इन्कार गर्न सक्दैनौं । तर वास्तुकलाको दृष्टिले यस कामवासनाका कुरालाई टुँडालमा अङ्कित गर्ने र कामवासनामा फसेका मानिसहरूको चेहरा नेपालीहरूकै चेहराहरूमा उतार्ने कुरा चाहिं विचारणीय छ । इत्यादि कुरा लक्ष्मीनरसिंहले बनाउन लगाएको जगन्नाथजीको मन्दिरमा विशिष्ट रूपमा देखिएका छन् । लक्ष्मीनरसिंहले १६८२ वि. सं. देखि १६९२ वि. सं. सम्म राज्य गरेका थिए । त्यसै बेला यो मन्दिर बनेको हो ।

लक्ष्मीनरसिंहका छोरा प्रतापमल्लको नाउँ हाम्रो इतिहासमा ठूलो छ । कलाको दृष्टिले पनि पाटनमा जसरी सिद्धिनरसिंहको नाउँ, भक्तपुरमा भूपतीन्द्रको नाउँ अमर छ त्यस्तै कान्तिपुरमा प्रतापमल्लको नाउँ अमर छ । यिनको समयमा बनेका तथा खूद यिनले नै बनाउन लगाएका घर मन्दिरहरू कान्तिपुर इलाकामा अनगिन्ती देखिएका छन् । ती सबै घर मन्दिरहरूको एक एक गरी व्याख्या गर्नु यहाँ संभव छैन । तर हनुमानढोकाको कृष्णमन्दिर, स्वयम्भूको प्रतापपुर, अनन्तपुर, गुह्येश्वरीको मन्दिर आदि विचारणीय छन् ।

एक राज्यको अर्को राज्यसंग प्रतिस्पर्धा हुनु स्वाभाविक कुरा छ । त्यसको फलस्वरूप काठमाडौं तीन टुक्रा हुँदा स्वभावतः परस्परमा जागेको प्रतिस्पर्धाको भावले भक्तपुर, पाटन र कान्तिपुर तीनै शहर आफ्नो-आफ्नो समयमा राष्ट्रको इज्जत रहने अनेक कलाकृतिहरूले सिंगारिए । अनेक कलात्मक घर मन्दिरहरू बनाई आफ्नो देशलाई अनुपम बनाउने काममा सिद्धिनरसिंहको परम्परा इतिहासमा सर्वप्रथम रहेको छ । त्यसपछि कान्तिपुरका राजा प्रतापमल्लको प्रेरणा विचारणीय छ । भक्तपुर यस प्रसङ्गमा सबभन्दा पछि परेको छ । भक्तपुरमा जितामित्रको परम्पराले नै भूपतीन्द्रको नाउँ कलाद्वारा आफ्नो देश सिंगार्ने काममा प्रख्यात भएको छ । यही वस्तुस्थितिको आधारमा प्रतापमल्लको मनमा कलात्मक उत्थान गर्ने प्रेरणा पाटनको स्थितिले जागृत भएको हो भन्ने कुरा स्पष्ट छ ।

सर्वप्रथम उपरोक्त कुराको पुष्टिका लागि हनुमानढोका अगाडिको कृष्णमन्दिर विचारणीय छ । यो कृष्णमन्दिर १७०५ वि. सं. मा बनेको

थियो । यो कृष्णमन्दिर पाटनको कृष्णमन्दिरकै प्रतिस्पर्धामा खडा भएको जस्तो देखिन्छ । पाटनको कृष्णमन्दिर पूर्ण नयाँ शैलीको मन्दिर हो । यसकारण प्रतापमल्लले पनि आफ्नो कृष्णमन्दिर पूर्णतया नयाँ शैलीमा नै खडा गरेको जस्तो बुझिन्छ । किनभने यो मन्दिर हाम्रो परम्परागत ढङ्गको जस्तो छैन । यो मन्दिर चतुष्कोणाकारको परम्परामा नभई गोल ढङ्गमा आकृत भएको छ । मौलिक वास्तुकलाको दृष्टिले यो आकार पूर्णतया भिन्नै ढङ्गको रहेको छ । तर कलात्मक दृष्टिकोणले यस मन्दिरको कुनै स्थान छैन । यो मन्दिर अहिले जीर्णोशीर्ण अवस्थामा छ । तर संभवतः पछि जीर्णोद्धार भइसकेको पनि हुनसक्दछ । किनभने तलेजुको जस्तो भव्य, भीमकाय मन्दिरको अत्यन्त कलात्मक ढङ्गले जीर्णोद्धार गर्न सक्ने क्षमता भएका कलाकारहरू मौजूद भएको प्रतापमल्लको समयमा कृष्णमन्दिर यसरी कलाको दृष्टिले नगण्य जस्तो बन्ने थिएन ।

प्रतापमल्लको अन्य कृति प्रतापपुर र अनन्तपुर पनि वास्तुकलाको दृष्टिले विचारणीय छन् । यी मन्दिरहरू स्वयम्भू चैत्यको दायाँबायाँ रहेका छन् । यी मन्दिरहरूको वास्तुकला पाटनको महाबौद्धको मन्दिरशैलीमा आधारित छ । तर यी मन्दिरहरूमा त्यत्तिको कलात्मक रूप अङ्कित छैन । स्वयम्भू डाँडा जत्रो अग्लो भूमिमा पनि यत्तिका अग्ला गगनचुम्बी मन्दिरहरूको निर्माण गर्नु अवश्यमेव प्रतापमल्लको महानताको परिचय हो । वास्तवमा स्वयम्भू चैत्यको आसपास त्यत्तिको फराकिलो जमीन छैन । यसकारण प्रतापमल्लकालका कलाकारहरूले सानो जग्गामा पनि अत्यन्त अग्लो ढङ्गले बनाउन हुने यस शैलीको मन्दिर बनाउन सोचेको कुरा वास्तुकलाको दृष्टिले विचारणीय छ । महाबौद्ध ढङ्गका कुंभरहित स्तूपशैलीका मन्दिरहरू बनाउन धेरै जग्गाको आवश्यकता छैन । थोरै जग्गामा अग्लाअग्ला गगनचुम्बी मन्दिरहरू मजबूतसंग बन्न सक्दछन् । यही कुरा प्रतापपुर र अनन्तपुरको निर्माणले सङ्केत गर्दछ । वास्तवमा यी मन्दिरभित्र बौद्धधर्मका संवर र खड्गयोगिनीका गुह्यमूर्तिहरू स्थापना भएका छन् । तर यी मन्दिरहरू खूद प्रतापमल्ल र उनकी स्वास्नी अनन्तप्रियाको नाउँले प्रख्यात भएका छन् । प्रतापमल्ल एक बहुमुखी प्रतिभा भएका व्यक्तिको रूपमा देखापरेका छन् । उनी अनेक विद्याका ज्ञाता भन्ने इतिहासमा उल्लेख भएको छ । उनी शैव र

बौद्ध दुवै आगममा सरीक भएका कुरा उपरोक्त मन्दिरहरूले बताउँछन् । प्रतापपुर र अनन्तपुरको निर्माण १७१२ वि. सं. मा भएको थियो ।

वास्तुकलाको दृष्टिले प्रतापमल्लको अर्को कृति गुह्येश्वरीको कुण्ड पनि दर्शनीय छ । यसको वास्तुकला भिन्नै ढङ्गको छ । कुण्डको वरिपरि टहराको आकारमा मन्दिर खडा भएका छन् । बीचको भाग खुल्ला भई खालि रहेको छ । वास्तुकलाको दृष्टिले भित्रपट्टिको भाग केही महत्वपूर्ण नरहे तापनि बाहिरका ढोकाहरूमा भएका कालिगढी र छानाको आकारप्रकार पूर्ण मौलिक ढङ्गका छन् । वर्तमान गुह्येश्वरीको मन्दिरमा अनेक कलात्मक उपकरणहरू पछिपछि थपिंदै आएको देखिए तापनि प्रतापमल्लको समयको मौलिक रूप बिग्रन पाएको जस्तो लाग्दैन । यसकारण प्रतापमल्लकालिक वास्तुकलाका केही नमूनाहरू हाम्रो समक्ष रहेका छन् ।

प्रतापमल्लको राजदरबार वर्तमान हनुमानढोकाको वरिपरि रहेका प्राचीन दरबारहरूकै पृष्ठभूमिमा खडा भएको कुरा त्यस दरबारभित्र छरिएका प्रतापमल्लका कृतिहरूले बताउँछन्। वास्तवमा कान्तिपुरको मुख्य राजदरबार हनुमानढोकाको नाउँले प्रख्यात भएको प्रतापमल्लकै कृतिको फलस्वरूप हो । किनभने उहिलेको धारणा अनुसार आफ्नो दरबारको ढोकामा हनुमानजीको मूर्ति स्थापना गर्नाले आफ्नै विजय हुन्छ, शत्रुले दबाउन सक्दैन भन्ने कुराको विश्वास रहेको छ। यसै विश्वासको आधारमा प्रतापमल्लले आफ्नो दरबारको ढोकामा हनुमानजीको मूर्ति स्थापना गर्न लगाएको कुरा हाम्रो इतिहासमा उल्लेख भएको छ । यिनै हनुमानजीको मूर्तिको कारण कान्तिपुरको राजदरबार हनुमानढोका भन्ने नाउँले आज प्रसिद्ध रहेको छ । वास्तवमा हनुमानढोकाको राजदरबारको आकारप्रकारमा धेरै फरक भइसकेको छ । पछिका राजाहरूले नयाँ नयाँ कुराहरू थपिसकेका छन् । तथापि मुख्य ढोकाको माथिको वास्तुकला ज्यादै प्रभावोत्पादक रहेको छ । यस घरमाथि जुन मन्दिर बनेको छ त्यो साह्रै मौलिक ढङ्गको तथा कलापूर्ण रहेको छ । यो मन्दिर उपरोक्त कृष्णमन्दिरको ढाँचामा बनेको छ । छानाहरू गोल ढङ्गमा सजिएका छन् । वास्तवमा घरको छाना माथिबाट उठेको यस मन्दिरका अरू सबै कुराहरू तलेजुकै शैलीमा अत्यन्त कलापूर्ण ढङ्गले निर्माण भएका छन् । तर यसको गोल ढङ्गको छानाले हाम्रो वास्तुकलामा एक नयाँ रूप खडा भएको छ ।

यसमा जम्मा पाँच तह छानाहरू लागेका छन्, जुन क्रमशः सानो हुँदै अत्यन्त सुन्दर ढङ्गमा मिल्नगएका छन् । हर्म्यशैलीका घरहरूको छानामाथि कतै कतै यसप्रकारका मन्दिरहरू पनि रहेको कुरा देखिएका छन् । तर यस्तो अवस्था-को मन्दिर प्रायः आगमगृहहरू माथि देखिएका छन् । यो कुरा विचारणीय छ । यसप्रकार प्रतापमल्लकालिक घर मन्दिरहरू कान्तिपुरको वास्तुकलाको प्रकरणमा हेर्न लायक छन् ।

यसपछि कान्तिपुरमा घर मन्दिरहरू बनाउन दिई आफ्ना देशका कला-कारहरूको कदर गर्ने मुख्यमुख्य राजाहरूमध्ये भूपालेन्द्रमल्ल र जयप्रकाश-मल्लको नाउँ आउँछ । प्रतापमल्लका धेरै छोराहरू थिए । तिनमध्ये कहिले नृपेन्द्र, कहिले पार्थिवेन्द्र राजा भएको उल्लेख पाइन्छ । यिनीहरूको समयमा बनेका घर मन्दिरहरू देखा नपर्नु स्वभावैको कुरा छ किनभने यिनी-को राज्यकाल छोटो अवधिको थियो । पार्थिवेन्द्रको छोराको नाउँ भूपालेन्द्र हो । भूपालेन्द्रकी आमाले बनाउन लगाएको गद्दीदरवार अगाडिको अग्लो शिवजीको मन्दिर विचारणीय छ । यो मन्दिर नब्बेसालको भूकम्पले भत्केको हुनाले जीर्णोद्धार भइसकेको छ, जसको फलस्वरूप यसमा शाहकालिक नयाँ शैलीको छाना लाउने प्रयोग भएको छ । तर मन्दिरको अरू ढाँचाकाँचामा चाहिं कुनै परिवर्तन भएको देखिंदैन । तीन तह छाना भएको यो मन्दिर विशाल ढङ्गको छ । तर क्रमशः कलाकारहरू क्षीण भइसकेको अवस्था यसमा देखापरेको छ । मन्दिर निर्माणको दृष्टिले पूर्णतया परम्परागत स्थितिमा यसको वास्तुविन्यास भएको छ तापनि कलात्मक स्थिति माथि पुग्न सकेको छैन ।

भूपालेन्द्रको समयमा राजा छोटो उमेरकै भए पनि आमाको प्रेरणाले पशुपतिनाथ र चाँगुको मन्दिरहरू पनि जीर्णोद्धार भएको कुरा इतिहासमा उल्लेख भएको छ । यो कुरा वास्तुकलाको दृष्टिले विचारणीय छ । पशुपति-नाथको मन्दिर र चाँगुको गरूडनारायणको मन्दिर वास्तवमा लिच्छविकाल-देखि रहिआएको कुरा माथि उल्लेख भइसकेको छ । तर त्यसबेला कस्ता किसिमका मन्दिर बनेका थिए यो कुरा ज्ञान हुन सकेको छैन । हाल देखिएका चाँगुको र पशुपतिनाथको मन्दिर भूपालेन्द्रले जीर्णोद्धार गर्दाको मन्दिर हो । यसमा शङ्का छैन । तर जीर्णोद्धार गर्दाखेरि पनि पहिलेको मन्दिरहरू यस्तै

ढङ्गको रहेको कुरा भूपालेन्द्रको तात्कालिक अभिलेखहरूबाट ज्ञान हुनआउँछ। उपत्यकामा यी अत्यन्त प्रसिद्ध मन्दिर हुन् । चाँगुको मन्दिर शहरिया भक्त-जनहरूको सुदृष्टिबाट दूर रहेको हुनाले यसमा पछि त्यत्तिको थपघट हुन पाएको छैन । पूर्णतया भूपालेन्द्रकै जीर्णोद्धारको अवस्थाको रूप विद्यमान रहेको छ । यो कुरा हामी त्यस मन्दिरको निर्माणमा प्रयुक्त भएको मध्य-मल्लकालिक कलात्मक अनुहारबाट छुट्टयाउन सक्दछौं । तर पशुपतिनाथको वर्तमान मन्दिर भूपालेन्द्रको जीर्णोद्धारको अवस्थामा रहेको भए तापनि पछि अनेक थपघट भइसकेका छन् । पशुपतिनाथको मन्दिरमा पहिले प्राचीन मल्ल राजाहरूको समयमा ११८३ वि. सं. मा तृ. शिवदेवले सुनको छाना हालेका थिए । यसबाट प्राचीनकालिक पशुपतिनाथको मन्दिरको रूप हाम्रो सामुन्ने आउँछ। जीर्णोद्धार हुँदाखेरि पनि पशुपतिनाथको मन्दिरमा सुनकै छाना रहेको छ । तर शाहकालमा काठका तोरणद्वारहरू र ढोकाहरू चाँदीले मोरिएको रूप हाम्रो समक्ष छ । यी कुराहरू थपिए तापनि भूपालेन्द्रको समयका कलाकारहरूको विषयमा अध्ययन गर्न पशुपतिनाथको वर्तमान मन्दिर विचारणीय छ । पशुपतिनाथको मन्दिर सुन चाँदीले ढाकिए तापनि मध्यमल्लकालको पूर्वाद्धमा देखिएको मनमोहक कला यसमा छैन । हुन त प्रतापमल्लको समयमा काम गर्न पाउने कलाकारहरूको परम्परा क्रमश: क्षीण भएको कुरा देखिएको छ । तर भूपालेन्द्रको समय एकपल्टफेरि ती कलाकारहरूले काम पाएको कुरा यी जीर्णोद्धार भएका चाँगु, पशुपतिनाथ आदिका मन्दिरहरूले बताउँछन् ।

भूपालेन्द्र राजा हुँदा सानै उमेरका थिए । यसकारण राजकाज चलाउने काममा महामन्त्रीहरूले विशेष प्रभाव जमाउनु स्वाभाविक कुरा छ । भूपा-लेन्द्रको महामन्त्रीहरूमा लक्ष्मीनारायण जैशीको विशेष प्रभुत्व थियो । त्यसको फलस्वरूप लक्ष्मीनारायण जैशीले पनि एक भव्य मन्दिर बनाएर आफ्नो कीर्ति अमर गर्ने प्रयास गरेको बुझिन्छ । यिनी जैशी भएका हुनाले यिनले बनाउन दिएको मन्दिर जैशीदेवल भनी प्रख्यात भएको छ । यो मन्दिर भूपालेन्द्रको भाजु देवल जस्तै उच्च तहतहदार मण्डपमाथि खडा भएको छ । यसको विशालता पनि त्यत्तिकै छ । यस दृष्टिकोणले यस मन्दिरको महत्त्व बढ्नु स्वभावैको कुरा छ । तर यस मन्दिरमा भव्य ढङ्गको जटिल कला

त्यत्तिको खचाखच नभएकोले यो मन्दिर प्राचीन मन्दिरहरूको दाँजोमा अलिकति पातलो भावको रहेको छ। तथा यस मन्दिरमा पनि झिङ्गटीको सट्टा हालसालै टाइलको छाना राखिएको छ। यस प्रकार भूपालेन्द्रको समयमा अलिकति काम पाएको कुरा यस बेलाका कलाकृतिहरूले बताउँछन्।

जयप्रकाशमल्ल मध्यमल्लकालको अन्तिम राजा हुन्। यहाँपछि मध्य-मल्लकाल समाप्त हुन्छ। जयप्रकाशको समयमा गृहकलहले अशान्त वाता-वरण रहे तापनि यिनले आफ्नो परम्परा अनुसार धार्मिक भावना र घर मन्दिरहरूको निर्माण गर्ने काम छोडेका थिएनन्। जयप्रकाशको समयमा निर्माण भएका घर मन्दिरहरूमा वास्तुकलाको मर्मलाई बुझ्न कुमारीको गृह विशेष दर्शनीय छ। यस घरमा विशेष ढङ्गले झ्यालढोकाहरू, तोरणद्वार-हरू र दलानहरू सजाइएका छन्। यस घरमा रहेको कालिगढी नेपालीहरूको उत्कृष्टताको फलस्वरूप उच्चकोटिको रहेको छ। कुनै दृष्टिले यो हर्म्यशैलीको घर अथवा भक्तपुरको पचपन्न झ्याल भएको घरको आदर्शको नमूनाहीन छैन। यद्यपि आज भोलिको परिस्थितिमा यसप्रकारको उच्चकोटिको कालिगढीले युक्त भएको घर अलिकति अनुपयुक्त जस्तो महसूस हुन्छ। घरभित्र गई हेर्दा प्रकाशको पनि अभाव जस्तो भान हुन्छ। तर उहिलेको स्थितिमा यो कुरा थिएन। उहिलेको परिस्थितिमा यस प्रकारको कलात्मक घर ठूला-ठूला व्यक्तिहरू र राजा महाराजाहरूले मात्र बनाउन सक्दथे। यस्तो भव्य घर बनाउन सक्नुमा नै आफ्नो व्यक्तित्व उच्च रहेको ठानिन्थ्यो। जयप्रकाश-मल्लले यो घर बनाउँदा अवश्यमेव आफूलाई धन्य सम्झेको हुनुपर्दछ। किन-भने साँच्चै नै यसमा निखारिएको कला सन्निहित भएको छ। वास्तुकलाको प्रकरणमा यसप्रकार मध्यमल्लकालिक कान्तिपुरको इलाकामा देखिएका घर मन्दिरहरूको विकास क्रम रहेको छ।

शाहकालिक वास्तुकला

वि. सं. अठारसय छब्बीसदेखि आजसम्मको शाहकालमा नेपाल खण्डमा कुन कुन किसिमका नयाँ-नयाँ वास्तुकलाका नमूनाहरू आए र कुन-कुन मल्लकालिक वास्तुकला उन्नत भए तथा लुप्त भएर गए भन्ने कुराको विचारार्थ शाहकाललाई दुई भागमा विभाजित गर्न सकिन्छ। जस्तै पूर्वार्ध शाहकाल र उत्तरार्ध शाहकाल। पूर्वार्ध शाहकालमा नयाँ शासकहरूको दूरदर्शिता र प्रेरणाको फलस्वरूप नेपालीको परम्परागत मौलिक ढङ्गको मल्लकालिक वास्तुकला पनि उच्च कक्षामा विकास भएको देखिएको छ। यस समयभित्र राजा तथा प्रजा दुवैमा पूर्णतया आफ्नो कलाप्रतिको अभिरूचि राख्ने किसिमको समाज थियो, जसको फलस्वरूप भव्य कलात्मक घर मन्दिरहरू निर्माण भए। जनताको उन्नति नै राजाको उन्नति मान्ने नयाँ विचारधाराका नयाँ शासकहरूको उदार तथा कुशल राजनीतिको फलस्वरूप यस पूर्वार्ध शाहकालमा राजाहरूबाट शोषणको विपरीत जनजीवनको स्तर उच्च गरी आफ्नो राज्य विस्तारको अनेक उद्देश्यले कलाकारहरूलाई पूर्णतया उत्साहित गरेको पनि स्पष्ट छ। यस समयमा केही मन्दिरहरू र धेरै हर्म्यशैलीका घरहरू बने जुन आज सडकसडकमा नेपाली वास्तुकलाको शोभा बनिरहेका छन्। ती घर मन्दिरहरूको निरीक्षणले यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि अन्तिम मल्लकालिक सङ्कटकालमा आफ्नो आफ्नो कलाकौशललाई जनसमक्ष ल्याउन नपाएका नेपाली कलाकारहरूले शाहकालको शान्त वातावरणमा कुन ढङ्गको आफ्ना आन्तरिक कुशलतालाई दर्शाएका छन्। यति मात्र होइन, महत्त्वाकांक्षी विवेकी राजाको इच्छानुकूल कलाकारहरूले आफ्नो कुशल कलाद्वारा वसन्तपुरको विशाल मन्दिर जस्ता भव्य महललाई खडा गरेर नेपाल माताको गरिमालाई नै विश्वको रङ्गमञ्चमा उभ्याएको जस्तो प्रतीत हुन्छ।

काठमाडौंका मल्लराजाहरूको अदूरदर्शिता र राजनैतिक अकुशलता-बाट भएको परस्परको फुट र गृहकलहबाट फायदा उठाएर गोरखाका राजा पृथ्वीनारायण शाहले धेरै वर्षको प्रयासको फलस्वरूप नेपाल खाल्डोमा आई आफ्नो प्रभुता जमाए। धेरै कालदेखि देश टुक्राटुक्रा भई अशान्तिको कारण बनिरहेको राजनीति जरैदेखि उखालियो। जनतामा नयाँ उत्साह र नयाँ राष्ट्रिय भावना जागृत भयो। विशेषगरेर कलाकारहरूलाई आफ्नो-आफ्नो कलाकौशल देखाउने अवसर दिइयो। यस नयाँ उमङ्गले प्रेरित भएको जन-चेतना शाहकालको पूर्वार्धसम्म राम्ररी फष्टाएको बुझिन्छ। त्यसको उदाहर-णार्थ पृथ्वीनारायण शाहले बनाउन लगाएको वसन्तपुरको भीमकाय भव्य चारबुर्जे दरवार वास्तुकलाको दृष्टिले अति शोभनीय कृतिको रूपमा रहेको छ। यस भवनको अद्वितीय भव्यता र शोभाको दृष्टिले यो कुरा स्पष्ट भएको छ कि नयाँ शासकको नयाँ उमङ्गले भरिएको प्रेरणामा कलाकारहरूले आफ्नो मौलिक खजाना नै टक्टक्याएर खन्याइ दिएछन्। आज नेपालका सारा ढङ्गका वास्तुकला अन्तर्गतका घर मन्दिरहरूमध्ये यो मन्दिर सर्वश्रेष्ठ र अद्वितीय कलापूर्ण रहेको छ। मानौं यस मन्दिरको निर्माणमा स्वयं नेपाली वास्तुविद्या नै आफ्नो सम्पूर्ण उत्कृष्ट नमूनाहरूको साथ साकार रूपमा प्रकट भएको जस्तो अभिव्यक्ति हुन्छ। यो दरवार चतुष्कोण मण्डपाकारमा बनेको छ। चारै कोठाहरूमा अग्ला अग्ला मन्दिरहरू रहेका छन्। त्यसमध्ये वसन्त-पुर सडकको मोहडामा रहेको दुई दिशाका बुर्जाहरूमध्ये पूर्वपट्टिको कोठामा रहेको 'विलास मन्दिर' र पश्चिमपट्टिको कोठामा रहेको चाहिं कैलाश मन्दिरको नाउँले प्रसिद्ध छन्। यी दुई मन्दिरहरूमध्ये कैलाश मन्दिर विशेष अग्लो छ। यसको उचाई तात्कालिक रिपोर्ट अनुसार ७२ हातको तथा विलास मन्दिर ५१ हात मात्र अग्लो बनेको छ। साथै यी मन्दिरहरूको पछाडिपट्टिका दुई बुर्जाहरू पनि ४९ र ५० हात अग्ला बनेका छन्। यस किसिम चारै दिशा-हरूमा चार मन्दिरहरू बनेका छन्। यी चारै मन्दिरहरूको दृश्य अलग्ग अलग्ग रहे तापनि तलतिरबाट एकै किलासमा जोडिएका छन्। यसप्रकार चतुष्कोण मण्डपाकारको रूपमा यो भव्य मन्दिर निर्माण भएको छ, जहाँ बीचमा चोक बनेको छ। यस मन्दिरमा नेपाली वास्तुकलाको मौलिक देन बनेको मल्लकालिक मन्दिरशैली, हर्म्यशैली र विहारशैली यी तीनै वास्तु-

शैली एकसाथ सम्मिश्रित भएका छन् जुन विचारणीय छ। चार कोणमा रहेका यो मन्दिरहरू चार ढङ्गका छन्, जसको निर्माण एक से एक विलक्षण कालिगढीमा आधारित भएको छ। कैलाश मन्दिरको ठीक पछाडिपट्टि कोणमा रहेको मन्दिरको अतिरिक्त अरू सबै मन्दिरहरूको तला तलामा रहेका छानाहरू झिङ्गटीकै बनेका छन्। किन्तु त्यही एक मन्दिर मात्र धातुको पाताको छानामा रहेको छ। जसको रूप गोल भई कोणदार भएको छ। यस मन्दिरमा ढुङ्गाइँटहरूभन्दा असलअसल बलिया ढङ्गका काठहरूको विशेष प्रयोग भएको छ। सर्वत्र प्राय: काठैकाठको आधारमा घरको निर्माण भएको छ। ती ठाउँठाउँमा प्रयुक्त काठहरू कहीं पनि कलात्मक ढङ्गमा नकुँदीकन प्रयोग भएका छैनन्। सारा झ्यालहरू, चौकोसहरू, उपचौकोसहरू, टुँडालहरू, कठवारहरू, तोरणद्वारहरू र कार्नेसहरू र अनेक वीर रसले युक्त सैनिकहरूको पुतलीद्वारा सजिनुको कारण नियोजकहरूको इच्छामा कलाकारहरूको हस्तकुशलता स्पष्ट भएको छ। बन्दूक लिएका सिपाहीहरूको पुतलीको अतिरिक्त यी उपरोक्त काठहरूमा प्रयुक्त बुट्टाहरू माथि ठाउँ-ठाउँमा उल्लेख भएका मल्लकालिक घर मन्दिरहरूकै समान बनेका छन्। झ्यालहरू पनि अनेक सुन्दर ढाँचामा कहीं खोल्न हुने र कहीं खोल्न नहुने आँखीझ्यालकै स्थितिमा रहेका छन्। यस घरको निर्माणमा सबभन्दा आश्चर्य लाग्ने गौरवको विषय यो छ कि यत्रो प्राय: सबै काठैकाठले भने झैं उठेको, केवल एक ढोकाको लागि मात्र पनि दशौं चौकोस उप-चौकोसहरूले सजेको विशाल भीमकाय घरको निर्माण गर्न कत्रो हिसाब र अन्तदृष्टिको आवश्यकता पर्न आउँछ? केवल गाह्रो उठाउनु कुनै महत्व छैन, चौकोस उप-चोकौसहरूमा अनेक निर्दिष्ट बुट्टाहरू मूर्तिहरू काट्नु पनि त्यत्तिको विचारणीय कुरा छैन, अपितु कलाकारले यत्रो भीमकाय भव्य मन्दिर या राजप्रासाद बनाउने योजना बनाउनमा महत्व छ तथा एक एकको हिसाब बनाई काम गर्ने सिकर्मी र डकर्मीहरूलाई काममा लगाउनुमा छ। आज हरेक दर्शकको लागि एकएक झ्यालको मात्र शिल्प विचार गर्नु पनि दुर्बोध बनेको छ। यति मात्र होइन, यो घर त्यत्रो भीमकाय गगनचुम्बी बने तापनि यसको मजबूती त्यत्तिकै आश्चर्य लाग्दो छ। वि. सं. १८९० र १९९० मा भएको भयङ्कर विनाशकारी भूकम्पले पनि यस महान् मन्दिरलाई ढाल्न सकेन यद्यपि ९० सालको भूकम्प

विलासमन्दिर अलिकति ढल्केको छ। आजसम्म मानौं गिरिराज कैलाशलाई नै हाँक दिएको जस्तो पृथ्वीनारायण शाहको महान् व्यक्तित्वको साकार रूप कैलाश मन्दिर त्यहीं आफ्नो स्थितिमा खडा भइरहेको छ। यसबाट यस मन्दिरको मजबूतीपन कतिसम्मको रहेछ भन्ने कुरा स्पष्ट भएको छ। वस्तुतः वास्तुकलाको यदि राम्ररी विचार गर्ने भए केवल यही एक घरको मात्र विशद वर्णनले पनि नेपाली वास्तुकला विषयको सयौं पेजको ग्रन्थ निर्माण गर्न सकिन्छ। अतः संक्षेपमा उपरोक्त दुई चार वाक्यहरू नै यसको विशालताको परिचयका लागि पर्याप्त भएको छ। यो नेपाली कलाकारहरूको महान् देन एक प्रकारको निभ्न लागेको वत्तीको एक विशेष प्रकाशमान दिप्तिकै समान बन्न आएको छ। अर्थात् निभ्नलागेको नेपाली वास्तुकलाको देदिप्यमान दीपशिखा झैं देखिन्छ।

यस मन्दिरको रूपको भव्य राजप्रासादको निर्माणको वास्तविकताबाट परिचित हुन त्यस बेलाको परिस्थितिलाई पनि ध्यानमा राख्नु आवश्यक छ। मध्यमल्लकालमा हाम्रो वास्तुकला उच्चकोटिमा पुग्न त्यसबेलाको प्रतिस्पर्धात्मक भावनाले ठूलो योगदान दिएको कुरा माथि ठाउँ-ठाउँमा उल्लेख भएको छ। जब पृथ्वीनारायण शाहले काठमाडौं उपत्यकाका तीनै राज्यलाई जितेर कान्तिपुरमा आफ्नो राजधानी बसाले त्यसबेला भक्तपुर, पाटन र कान्तिपुरको विभाजनमा छुट्टिएका कलाकारहरूको परम्परामा एक नयाँ सम्मिश्रण हुन आउनु स्वाभाविक कुरा छ। वस्तुतः बसन्तपुर दरबार यही तीनै ठाउँका कलाकारहरूको वर्ग सम्मिश्रणको देन हो। किनभने तीनै शहरका एकै राजा भएपछि तीनै शहरका शिल्पकारहरू यहीं आई काममा जुट्नु स्वाभाविक कुरा छ। अद्यापि यो कुरा सुनिन्छ कि वसन्तपुरको दरबारको चार भाग भक्तपुर, कान्तिपुर, पाटन र कीर्तिपुरका कलाकारहरूको भिन्नाभिन्नै आफ्नो शीप देखाउन बनाएका थिए रे।

पृथ्वीनारायण शाहको यस कृतिपछि उनका भाइ बहादुर शाहले पनि शिव-पार्वतीको दुई तल्ले मन्दिर बनाएका छन्। यो मन्दिर गद्दीदरबारको अगाडि दाहिनेपट्टि रहेको छ। यो मन्दिर सानै भए तापनि वास्तुकला अन्तर्गतको यसको कलाकारिता माथिको वसन्तपुर दरबारकै तुलनामा रहेको छ। काठहरूमा कुँदिएको मूर्तिहरू र बुट्टाहरू एक से एक सुन्दर बनेका छन्।

कुनैमा पनि भद्दापन र मलीनपन आएको छैन । यस मन्दिरमा कुँदिएका मूर्तिहरूमध्ये उसबेलाको परिस्थितिमा विशेष अङ्ग अङ्गमा भिजेको जनताको सामरिक मनोवृत्तिको फलस्वरूप बन्दूक बोकेका सैनिकहरूको पुतली जस्ता मूर्तिहरू ज्यादै आकर्षक रहेका छन् । शाहकालमा देखिएको यो विशेषता अवश्यमेव विचारणीय छ । हाम्रो वास्तुकलामा प्रायः सुन्दरतालाई निखार्ने बुट्टाहरू र मूर्तिहरू धार्मिक भावनाबाट उद्भूत भएका हुन्थे । तर यसरी शाहकालिक मन्दिरमा सैनिकहरूको समावेश हुने कुराले हामीलाई त्यसबेला-को मनोवृत्तिलाई सङ्केत गर्दछ । बहादुर शाहले बनाउन दिएको यो मन्दिर चारकुने परेको स्थितिमा पनि छैन । किन्तु लाम्चो आकारमा छ । विशेषगरेर मन्दिरको दायाँ र बायाँ भित्ताहरूमा जडेका आँखीझ्यालहरू शुद्ध ढुङ्गामा नै कुँदेर बनेका छन् जुन यस मन्दिरको दर्शनीय विशेषता बनेको छ ।

शाहकालको पूर्वार्धि कालमा बनेका मन्दिरहरूमध्ये रणबहादुर शाहकी रानी त्रिपुर सुन्दरीले बनाउन लगाएको त्रिपुरेश्वरको शिवको मन्दिर पनि पूर्णतया मल्लकालिक मन्दिर शैलीमा नै अनुशीलन भएको छ । यसमा कुनै किसिमको नयाँ विशेषता भने देखिंदैन । टुँडालहरूमा रहेका मूर्तिहरूमा युक्तिसंगत सूक्ष्मताले त्यागे तापनि नेपाली वास्तुकलाको गरिमामा कुनै किसिमको घातक तत्वहरूले छुन पाएको छैन । यस बेलाको हरेक वास्तु-कलाको शैलीमा यही स्थिति रहेको छ । यसकिसिम हाम्रो समक्षै शाहकालको पूर्वार्धको वास्तुकला पूर्णतया मल्लकालिक वास्तुकलाकै आधारमा एक राष्ट्रिय भावनाले विकसित भएको देखिन्छ । यसबेलासम्म आफ्नो कलाको परम्परामा सिद्धहस्त बनेका कलाकारहरूले समय समयमा काम पाउँदै आएको देखिन्छ ।

तर शाहकालको उत्तरार्धदेखि हाम्रो वास्तुकलाको क्षेत्रमा अनेक नयाँ कुराहरू देखिए । नेपाली कलाकारहरूले आफ्नो विशिष्ट कलाद्वारा लिच्छ-विकालदेखि शाहकालको पूर्वार्धसम्म पनि विश्वको कलाको क्षेत्रमा आफ्नो मौलिक ढङ्गले जुन विशेष ख्याति प्राप्त गर्दै आएका थिए, त्यो शाहकालको उत्तरार्धमा आएर अलिकति गुमाउन परेको स्थिति देखापरेको छ। बदलिंएको जनताको मनोवृत्तिले गर्दा ती कलाकारहरू निष्क्रिय बनेर गए । तथा दिनपरदिन कलाप्रतिको मार्मिक हस्तकुशलता पनि क्षीण हुँदैगयो । आजकाल

त्यही कलाकारहरूको परम्परामा हुर्केका शिल्पकारहरूले घर मन्दिरहरू वनाए तापनि तिनीहरूको कुनै तान्त्रिक र दार्शनिक तत्त्वप्रति जनताको झुकाउ छैन । वास्तवमा यही वातावरणले गर्दा हाम्रो प्राचीन ढङ्गको कलात्मक घर मन्दिरहरू बनाउने विद्या शाहकालको उत्तरार्धमा क्रमशः विलीन हुँदै आइरहेको छ । किन्तु मार्मिक जनताको असीम भक्तिले निर्माण हुने मन्दिरहरू गुम्वज शैलीमा परिणत हुँदै आइरहेको कुरा देखापरेको छ । यसप्रकार प्राचीन हर्म्यशैलीका घरहरूको ठाउँमा दरवारशैलीले स्थान ग्रहण गरेको छ । अर्थात् यस समय बन्ने शिव आदिका मन्दिरहरू पहिलेको जस्तो धातुमा झिङ्गटीको तहतह छाना घर नभई केवल गुम्वजको रूपमा मात्र बनेका हुन्छन् जसको बाहिरी दृश्य तोरण उष्णीयादिले सजेको कुंभ-रहित चैत्यको आकारमा रहेका छन् । यस शैलीका मन्दिरहरूमा तहतह छाना केवल ढुङ्गाले मात्र बनेका हुन्छन् जसको विस्तार ज्यादै कम हुन्छ । यसमा टुँडालहरू पनि लागेका हुँदैनन् । यस प्रकारका मन्दिरहरू चतुर्भुज-कोणमा बनेका हुन्छन् । उदाहरणार्थ पशुपति-गुह्यश्वरी मन्दिरको वरिपरि बनेको घाटहरूमा रहेका शिवका मन्दिरहरू विशेष दर्शनीय छन् । कतैकतै दुई तल्ले तथा दुई कक्षामा बनेका यस्तै तर अलि भव्य रूपका गुम्वजशैलीका मन्दिर पनि देखिन्छन् । जस्तै कालमोचन घाट स्थित जङ्गबहादुरको समयमा बनेको शिवको मन्दिर र त्यसै समयमा निर्मित मृगस्थलीको विश्वरूपको मन्दिर आदि ठाउँ ठाउँमा बनेका यही शैलीका मन्दिरहरू विशेष हेर्न लायक छन् । एवं क्रम राजा तथा महाराजाहरूले बनाउने घरहरू पनि हाम्रो प्राचीन ढङ्गको हर्म्यशैलीमा नभई ठूला ठूला गोल खम्बाहरू जडेका, टाइलको छाना लागेका, घरभरि चूनको वज्र लागेका र त्यसै वज्रमा साधारण बुट्टाहरू काटेका, खुल्ला झ्यालहरू लागेका, ठूलाठूला तल्लाहरू भएका घरहरूमा परिणत भई सकेका छन् । यसप्रकारका घरहरूको उदाहरणार्थ काठमाडौंको गद्दीदरबार, सिंहदरबार, नारायणहिटी दरबार तथा थापाथली दरबार विशेष दर्शनीय छन् । यी कुराहरूको अतिरिक्त क्रमशः समयको परिवर्तन अनुसार यी दरवार शैलीका घरहरूको ठाउँमा नयाँ शैलीको वास्तुकलाले पनि आफ्नो प्रभाव जमाउन लागेको कुरादेखिन थालेको छ । यस शैलीका घर मन्दिरहरू बनाउँदा ईटको सट्टा सिमेण्टको व्यवहार, काठका दलिनहरूको

ठाउँमा फलामका सत्तरीको प्रयोग गरिएका अनेक आकार प्रकारका घरहरू देखिएका छन् । यस प्रकारका घरहरूमा कलात्मक परम्परागत कालिगढीको कुनै स्थान रहेको छैन । माथि उल्लेख भएका घरहरू आधुनिक ढङ्गको रहे तापनि तिनमा कतै न कतै आफ्नो परम्परागत कलात्मक वास्तुकलाले स्थान पाएको छ । तर सिमेण्ट ढलान गरी बनाउने यस नयाँ शैलीका घरहरूमा कतै आफ्नो परम्परागत कलाले स्थान पाएको छैन । अवश्यमेव समयको गतिसंग अगाडि बढ्नु पर्दछ । तर समयानुकूल गतिमा अगाडि बढ्दा आफ्नो अस्तित्त्व-लाई पनि जोगाउनु अत्यावश्यक छ । यही प्रसङ्गमा हाम्रो वास्तुकलाको गरिमालाई जीवित बनाइराख्न शाह कुलका अनुपम राजा श्री ५ महाराजा-धिराज महेन्द्र वीर विक्रम शाहदेवको शासनकालमा अबदेखि जुनसुकै नयाँ ढङ्गका सरकारी घरहरू बनाउँदा पनि आफ्ना मौलिक कुराहरू झल्काउनु पर्ने नीति श्री ५ को सरकारले अपनाएको छ । यो हाम्रो वास्तुकलाको इति-हासमा अवश्यमेव अविस्मरणीय रहनेछ ।

यसप्रकार नेपाली वास्तुकलाको रूपरेखा इतिहासको आरम्भ कालदेखि शुरू भएर वर्तमान कालसम्म अनेक स्थितिमा अनेक शैलीमा देखापरेका छन् ।

उपसंहार
ललितकलाको संगम स्थल

ललितकलामा चित्रकला, मूर्तिकला र वास्तुकलाको विशेष स्थान छ । मानव सभ्यताको इतिहासमा यी तीनै कलाको विशेष देन रहेको छ । बस्न घरै वनाउन नजानेको बेलामा मानिसहरू गिरिकन्दराहरूमा चित्र लेख्थे । वास्तवमा आदिम हालतमा मानव मनोभावनाका मूक इशारा र अव्यक्त छायाँले नै चित्रकलाको जन्म भएको छ । खेतीपाती र बन्दव्यापारद्वारा मानव समाजको व्यक्तित्त्व र विचारधारा उन्नत हुन थाले पछि बस्न स्थायी घर बने र साधनाको लागि मूर्ति ।

हाम्रो देशमा कुन बखतदेखि ललितकलाको जन्म भयो, यस विषयमा विचारविमर्श गर्न हाम्रो अध्ययन ज्यादै अपर्याप्त छ । चार पाँच हजार वर्ष पहिले कुनै बखत हाम्रो तराईको समस्थल भूमि र कोशी गण्डकी जस्ता महान् नदीहरूको आसपासका क्षेत्रहरू विकसित मानव मस्तिष्कका क्रीडास्थल थिए । तर काठमाडौं उपत्यकाको सभ्यता त्यत्तिको पुरानो छैन । खासगरेर दुई हजार पच्चीससय वर्षको अवधिले नै काठमाडौं उपत्यकामा विकसित मानव मस्तिष्कको सृजना गरेको छ । आजसम्मको अनुसन्धानले काठमाडौं उपत्यकाको वास्तविक इतिहास दुई हजार वर्षभन्दा पर पुग्न सकेको छैन । वास्तवमा यसै वेलादेखि काठमाडौं उपत्यकाको उर्वराभूमि नेपाली मात्रको सभ्यताको केन्द्र बन्दै आइरहेको छ ।

हाम्रो देशमा बनेका प्रागैतिहासिक घर मन्दिरहरू, मूर्तिहरू र चित्रहरू सन्तोष हुने ढङ्गमा उपलब्ध छैनन् । किन्तु इतिहास कालमा बनेका घर मन्दिरहरू भग्नावशेषकै रूपमा भए पनि, मूर्तिहरू टुटेफुटेका भए पनि र चित्रहरूको रेखामय आत्मा केवल शिलापृष्ठहरूमा मात्र बाँकी रहे तापनि

अप्राप्य छैनन् । हाम्रो देशमा प्राचीन कालदेखि भिन्नाभिन्नै विषयका अरनिको, नन्दपाल र तेजराम जस्ता कलाकारहरूको जन्म भएको छ । मूर्तिकार मूर्ति बनाउँथे र चित्रकार चित्र । तर हाम्रो सभ्यताको अनुकूल वास्तुकलाको मैदानमा यी सब कलाकारहरू एक हुन्थे । डकर्मीले गाह्रो उठाए सिकर्मीले दलिन बिछाउँथे । अनि मूर्तिकारले झ्याल, ढोका, टुँडाल र तोरणहरू आफ्नो उत्कृष्टकलाले सजाउँथे । यसपछि चित्रकार घरका भित्ताहरूमा र मूर्तिहरूमा रङ्ग भरेर आफ्नो कमाल देखाउँथे । यसप्रकार हाम्रो प्राचीन मौलिक ढङ्गका घर मन्दिरहरूमा ललितकलाको संयुक्त ढङ्गमा मिलन हुन्छ । अर्थात् चित्रकला, मूर्तिकला र वास्तुकलाको एकात्मक भावले नै हाम्रा घर मन्दिर-हरूको कलात्मक शोभा भव्य हुन आउँछ । यी तीन कलाको उत्कृष्टताविना हाम्रा घर मन्दिरहरू सुन्दर हुन सक्दैनन् । यदि हाम्रा घर मन्दिरहरू उत्कृष्ट छन्, सुन्दर छन् भने वास्तवमा त्यो हाम्रो ललितकलाको उन्नतिको फल हो । अस्तु ।

समाप्त